COURS

DE

LITTÉRATURE DRAMATIQUE.

III.

Ouvrages de Frédéric Schlégel

Qui se trouvent

CHEZ LES MÊMES LIBRAIRES.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ANCIENNE ET MODERNE, traduite de l'allemand par *W. Duckett*. — 2 vol. in-8°. 14 fr.

TABLEAU DE L'HISTOIRE MODERNE, traduit de l'allemand par *Joël Cherbuliez*. — 2 vol. in-8°. 15 fr.

DE L'IMPRIMERIE DE BEAU,
A Saint-Germain-en-Laye.

COURS
DE
LITTÉRATURE
DRAMATIQUE,

PAR

A. W. Schlegel.

Traduit de l'allemand.

SECONDE ÉDITION.

TOME III.

Paris,
AB. CHERBULIEZ ET Cie, LIBRAIRES,
Rue S.-André-des-Arts, N° 68;
GENÈVE, MÊME MAISON.

1836

des tems. Mais à l'exception de quelques points sur lesquels on s'est accordé, il manque pour cela des données nécessaires.

Le diligent Malone a essayé de ranger les ouvrages de Shakespear dans l'ordre suivant lequel il suppose qu'ils ont été composés. Cette distribution, de l'aveu même de l'Auteur, n'est qu'hypothétique et elle seroit encore insuffisante, par cela seul qu'il donne l'exclusion à un grand nombre de pièces que l'on avoit originairement attribuées à Shakespear, et que je regarde pour la plupart comme véritablement authentiques *, mais que, seulement depuis Rowe, les éditeurs ont jugé à propos de rejeter.

---

* Si j'écrivois pour un public anglois je n'avancerois pas un jugement qui contredit l'opinion publique, sans l'accompagner de preuves, mais ces preuves me mèneroient trop loin. Je dois donc demander de l'indulgence à cet égard, et je me contenterai de parler de quelques-unes des pièces contestées à Shakespear dans un appendice à la fin de ce volume.

Il nous faudra donc examiner les ouvrages de ce poëte, en les distribuant par classes d'après la nature des sujets, et cependant cet ordre est loin de nous satisfaire. Plusieurs Critiques ont déjà remarqué que les pièces de Shakespear appartiennent toutes, pour le fond, au même genre, mais que différens élémens, tels que l'élément lyrique, ou l'élément caractéristique, l'invention du merveilleux ou l'imitation de la nature, le pathétique ou la plaisanterie, le sérieux ou l'ironie, y dominent tour-à-tour. Shakespear lui-même se moque très-gaîment des peines que prennent les Critiques pour diviser et subdiviser les genres, lorsqu'il fait dire dans *Hamlet* au pédant Polonius qui veut recommander au Prince une troupe de comédiens, *ils savent tout jouer*, *tragédie*, *comédie*, *pastorale*, *pièce historique*, *comico-pastorale*, *historico-pastorale*, *tragico-pastorale*, *tragico-comico-historico-pastorale*, etc. Une autrefois encore il tourne en ridicule les déterminations de genres, tirées de l'issue heureuse ou malheureuse des événemens.

On peut cependant conserver l'ancienne di-

vision, en comédies, tragédies et drames historiques, pourvu qu'on ne perde pas de vue les gradations qui lient les unes aux autres ces différentes espèces de composition. Les sujets des comédies sont la plupart tirés de Nouvelles déjà connues. Ce sont des histoires d'amour revêtues de la forme dramatique. Aucune ne se renferme entièrement dans le cercle des relations domestiques et bourgeoises, toutes ont une parure poétique et quelques-unes entrent dans la région du merveilleux, ou s'élèvent au genre pathétique. C'est à ces dernières pièces que se rattachent immédiatement deux des plus fameuses tragédies de Shakespear, *Roméo et Juliette* et *Othello*. L'une et l'autre sont des Nouvelles arrangées pour la scène d'après les mêmes principes. Dans quelques pièces historiques les situations et les caractères comiques prennent un espace considérable, dans quelques autres le sérieux règne exclusivement, et elles laissent alors une impression analogue à celle de la tragédie. Le véritable caractère distinctif des drames historiques, c'est que l'intrigue roule sur un intérêt à la fois poétique et national. Ce n'est pas ce qu'on remarque dans *Hamlet*, dans le *Roi Léar* et dans *Macbeth*, aussi ne

mettons-nous pas ces pièces au nombre des drames historiques parmi lesquels il semble qu'on doive les ranger, bien que la première soit tirée d'une ancienne chronique du nord, la seconde d'une tradition angloise, et que Macbeth ne remonte point aux tems fabuleux de l'histoire d'Ecosse.

Il y a quelques-unes des comédies de Shakespear qui, à divers égards, ont l'air de compositions de jeunesse. Telles sont les *Deux Gentilshommes Véronois*, *la Méchante femme mise à la raison*, et *la Comédie des méprises*. Il a peint sous des traits agréables, dans les *Deux Gentilshommes Véronois*, l'amour volage et l'amour perfide envers l'amitié. La manière en est un peu légère et superficielle, mais elle ne s'accorde pas mal avec le sujet qui est une passion promptement conçue et sacrifiée. Un repentir assez équivoque de l'amant inconstant obtient facilement grâce aux yeux d'une maîtresse abandonnée. Des incidens qui paroissent plus sérieux ont une issue également heureuse. Une fille de Prince est séduite et enlevée; elle-même et son père sont pris par une bande de voleurs, le

chef de ces voleurs se trouve être l'un des nobles Véronois, l'ami trahi et chassé de son pays par son ami, et tout cela finit par s'arranger le plus paisiblement possible. Il semble que le cours des choses du monde soit fait pour s'accommoder à un caprice de jeunesse que l'on nomme amour. Cette Julie qui, déguisée sous des habits de page, suit son amant ingrat, est une esquisse légère de ces charmantes figures de femmes que Shakespear s'est plu à mieux caractériser depuis, de ces Viola et de ces Imogene, héroïnes pareillement travesties, dont la pureté délicate contraste avec une situation équivoque, et leur fait conserver au milieu des plus singulières aventures d'amour, un charme de modestie tout à fait particulier.

La *Comédie des méprises* est tirée des *Ménechmes* de Plaute, mais ce sujet prend une apparence nouvelle par la manière dont il est traité, et par les incidens nouveaux dont il est enrichi : c'est le seul des ouvrages de Shakespear qui soit emprunté ou imité des anciens. Les deux frères, personnages principaux de la pièce, se trouvent avoir deux

esclaves, jumeaux comme eux, de figures également pareilles, et qui portent aussi le même nom. L'invraisemblance est par là redoublée, mais, puisque dans l'incroyable il n'y a pas de degrés, si l'on accorde une des ressemblances on aura tort de faire des difficultés pour l'autre, et si les spectateurs s'amusent des méprises elles ne pourront jamais se croiser et se combiner trop diversement. Il va sans dire que pour que ces sortes de pièces aient de la vérité, au moins pour les sens, elles doivent être jouées avec des masques, et c'est ainsi que l'entendoit le poëte. Je ne saurois m'accorder avec ceux qui pensent que l'éclaircissement est trop différé dans celle-ci. L'ennui n'est pas à redouter tant qu'il y a de la nouveauté, et tant que la complication des occurences imprévues produit un effet toujours croissant, et c'est ce qu'on trouve véritablement ici. L'embarras va même jusqu'à une sorte de danger, car un des deux frères est d'abord arrêté pour dette et ensuite renfermé comme fou, tandis que l'autre, voyant sa vie attaquée, est obligé de se réfugier dans une église. Tout cela ne peut pas arriver sans quelques coups et quelques injures, et un

pareil sujet pour être comique tombe aisément dans la vulgarité; cependant Shakespear l'a ennobli le plus qu'il a pu. Deux scènes d'amour et de jalousie font diversion à des méprises uniquement fondées sur des rapports extérieurs. La reconnoissance prend une sorte de solennité parce qu'elle se fait devant un tribunal auquel le Prince préside; et parce que les parens des frères jumeaux, après avoir été long-tems séparés, se retrouvent dans ce même moment. L'exposition, dans Plaute, est faite sans aucun art au moyen d'un prologue; mais elle est ici parfaitement bien motivée. Elle consiste en un récit fort intéressant du père qui instruit les spectateurs de tout ce que les personnages de la pièce ignorent encore. Enfin c'est la meilleure des pièces qu'on puisse faire d'après les *Menechmes*, et si elle est inférieure à d'autres comédies de Shakespear, c'est parce que le sujet ne fournit pas davantage.

La Méchante femme mise à la raison a toute la teinte d'une comédie italienne. C'est même d'une pièce de l'Arioste qu'a été tirée l'intrigue d'amour qui sert de cadre à l'objet

principal. Les caractères et les passions y sont esquissés très-légèrement. Aucune préparation laborieuse, aucun scrupule timide n'arrêtent la marche rapide de l'action. On ne reconnoît le caractère et l'humeur particulière des Anglois que dans la manière dont Pétruchio sait dompter le naturel revêche de cette Catherine, qu'il a épousée à ses propres périls, quoique bien averti d'avance. Les couleurs du tableau sont un peu fortes, mais justes cependant. Quand on peint dans une jeune personne une arrogance qui, n'étant soutenue par aucune qualité distinguée, est destructive de toutes les grâces de son sexe, et quand on montre comment un mari, en feignant d'être encore plus violent et plus insolemment capricieux que sa femme, peut venir à bout de la soumettre, il faut donner à une telle leçon la clarté frappante d'un proverbe populaire.

Le prologue est plus remarquable que la pièce même. On y voit un cabaretier ivre qu'on enlève pendant son sommeil. On le transporte dans un château et on lui fait croire qu'il est un grand seigneur. Cette in-

vention n'est pas de Shakespear. Holberg a traité ce sujet à fond et avec une vérité inimitable, mais il l'a délayé dans cinq actes, ce qui est beaucoup trop. Il est vraisemblable qu'il n'a point imité l'auteur anglois, mais que tous deux ont pris cette idée dans un conte connu. Il y a plusieurs de ces sujets comiques qui sont anciens sans jamais vieillir. Shakespear dans ce prologue se montre ce qu'il est, un grand poëte ; tout est légèrement indiqué, le style a beaucoup d'élégance et les convenances sont finement observées. Il n'a pas manqué de prendre le ton d'ironie auquel invite naturellement un grand seigneur, lorsque l'ennui et l'oisiveté le portent à mystifier un pauvre homme, tel que ce cabaretier qui retombe à tout moment dans ses habitudes vulgaires. Je ne sais par quel accident il manque toute la partie du prologue, où le cabaretier, qui s'est prévalu de sa richesse pour s'enivrer de nouveau, est rendu à son premier état. On devoit sans doute achever cette petite pièce après la grande. D'ailleurs ces deux ouvrages ne tiennent l'un à l'autre, que parce que l'on persuade au ca-

baretier qu'il est de l'essence de sa dignité de faire jouer dans son château une troupe de comédiens ambulans. Il devoit sans doute interrompre la représentation par des remarques et des exclamations bouffonnes, mais elles sont aussi perdues; on ne doit pas supposer que Shakespear ait laissé ces plaisanteries au choix des comédiens, car il comptoit fort peu sur eux, et tout le reste de ce petit ouvrage est extrêmement soigné. L'idée de mettre en scène des spectateurs qui ajoutent à la gaîté de la pièce, a été depuis employée avec beaucoup d'esprit, par d'autres poëtes anglois.

Peine d'amour perdue, est aussi au nombre des premiers ouvrages de Shakespear. C'est une bluette d'imagination pleine de vivacité, la folie y agite tous ses grelots et le luxe de la jeunesse s'y déploye dans la prodigalité des moyens d'effet. La succession non interrompue des saillies et des jeux de mots laisse à peine respirer le spectateur. C'est un feu d'artifice étincelant d'esprit, un véritable carnaval, où les réparties rapides rappellent les railleries que l'on se lance en passant dans un bal

masqué. Un jeune Roi de Navarre et trois de ses courtisans ont fait vœu de vivre trois ans dans la retraite afin de se consacrer à l'étude de la sagesse; ils bannissent de la cour toutes les femmes et s'engagent à n'en recevoir aucune, sous des peines très-rigoureuses. Mais à peine ont-ils annoncé dans les termes les plus pompeux cette résolution héroïque, qu'arrive la fille du Roi de France. Elle vient de la part de son père, que l'âge et la maladie retiennent chez lui, demander la restitution d'une province. Le Prince, forcé de lui donner audience, en tombe éperdument amoureux, et ses compagnons qui retrouvent d'anciennes connoissances dans les Dames de la suite de la Princesse, ne se défendent pas mieux que lui. Tous, sans le dire, ont déjà rompu leur vœu au fond du cœur, mais retenus par la honte, ils se guettent réciproquement. Lorsque l'un fait retentir la forêt de ses poèmes amoureux, il est surpris et réprimandé par un autre qui se trouve coupable à son tour. Biron, le railleur de la troupe, prend en faute le Roi et ses deux compagnons, mais bientôt la découverte d'une lettre d'amour le force à rougir lui-même. Il

se tire d'affaire en prouvant la folie du vœu qu'il a rompu, il exhorte ses compagnons à s'engager sous les étendards de l'amour, et finit son discours par un magnifique éloge des femmes : cette scène admirablement conçue couronne tout le reste. Mais ensuite, lorsque les amans se déguisent pour faire leur déclaration et que les belles, pareillement travesties, les trompent et se moquent d'eux, la plaisanterie est tirée trop en longueur. On peut trouver aussi que le poëte sort du ton, lorsqu'il fait annoncer tout-à-coup la mort du Roi de France, et que le Prince venant à offrir sérieusement sa main à la Princesse, celle-ci diffère de l'accepter jusqu'au moment où il aura subi la peine qu'elle lui impose pour le punir de son étourderie. Mais tout le badinage qui avoit précédé ne permettoit guère une conclusion plus sasisfaisante, et les personnages ne pouvoient pas sortir de l'ivresse de gaîté à laquelle ils s'abandonnoient, sans une impulsion étrangère. Les figures grotesques qui les ont amusés sont les créations d'une imagination capricieuse ; de ce nombre est un original, un don Almado, Espagnol fanfaron, puis deux pédants sortis des écoles, et un

paysan balourd, tous également faits pour servir de plastron aux plaisanteries d'une société enjouée.

Quatre pièces de Shakespear: *Tout est bien qui finit bien*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Mesure pour mesure* et *le Marchand de Venise*, ont cela de commun que le poëte, en fondant l'intrigue principale sur les intérêts qui décident du bonheur de la vie, et en excitant vivement la sympathie morale, a su, par un alliage heureux, ramener la sérénité dans l'ame du spectateur. Ce n'est pas qu'il ne laisse le champ le plus vaste à chaque genre d'impression, mais c'est qu'il rétablit l'équilibre en mettant en jeu l'esprit et l'imagination. Il revêt une fable extraordinaire de tous les détails qui peuvent lui donner l'apparence d'un événement véritable. Seulement il ne tombe jamais dans le ton lamentable du drame sentimental, ni dans le ton pesamment dogmatique de ce drame moral qui n'est qu'un sermon mis en dialogue. La pitié, le repentir et l'indignation ne deviennent des sentimens oppressifs que quand le poëte en prolonge la durée, et qu'il se borne tristement

à produire ce genre d'effet. Shakespear se plait à nous sortir de la gêne des conventions et des prétentions sociales, de cette prison étroite où les hommes s'ôtent les uns aux autres l'air et la lumière, et il nous fait respirer librement, avant même que nous en sentions distinctement le besoin.

Tout est bien qui finit bien, est l'histoire très-connue d'une jeune fille, nommée Hélène, qui a pris de l'amour pour un homme fort au-dessus d'elle par la naissance, le comte Bertrand. Elle a obtenu du Roi la main de celui qu'elle aime, en récompense de ce qu'elle a guéri ce Prince d'une maladie de langueur, au moyen d'un secret qu'elle a hérité de son père, un fameux médecin. Le jeune comte méprise la vertu et la beauté d'Hélène, il ne contracte le mariage qu'en apparence, et s'en va braver les dangers de la guerre pour échapper à un bonheur qui offense sa fierté. Cependant Hélène, par une fidélité inébranlable, et à l'aide d'une tromperie innocente, accomplit les conditions presqu'impossibles, auxquelles le comte Bertrand avoit attaché la promesse de la reconnoître pour son épouse.

L'amour se montre dans cette pièce sous un humble aspect. C'est sous les traits d'une femme qu'il implore la pitié. Il a contre lui le préjugé de la naissance, et il n'est point encouragé par un tendre retour. Mais dès l'instant qu'Hélène est liée au comte Bertrand par un nœud qui, pour être dédaigné par lui, n'en est pas moins sacré, sa foiblesse devient une vertu. Elle touche profondément par sa douce affliction, par sa longue patience; son plus beau moment est celui où, s'accusant elle-même d'être la persécutrice de son cruel époux, elle quitte secrétement la maison de sa belle-mère, pour aller expier sa faute par un pélerinage lointain. Johnson témoigne son aversion pour le comte Bertrand, et trouve mauvais qu'il se tire d'affaire sans autre punition qu'une honte passagère, bien compensée par la possession d'une épouse vertueuse. Mais Shakespear n'a point voulu adoucir l'impression que produit l'insensible fierté et la dureté légère de Bertrand; il ne le montre distingué que sous le rapport d'une brillante valeur. Et n'est-ce pas peindre le véritable cours des choses du monde, que de montrer que les hommes n'expient guère,

dans l'opinion, leurs torts envers les femmes, lorsqu'ils conservent les avantages auxquels on attache pour eux l'idée de l'honneur? Le comte Bertrand n'a qu'une seule excuse, c'est que le Roi s'est permis contre lui un acte d'autorité, pour un objet qui est dû ressort des droits personnels, le choix d'une épouse.

D'ailleurs cette histoire, ainsi que celle de *Griselidis* et beaucoup d'autres, a pour but de prouver que la fidélité et le dévouement d'une femme finissent par subjuguer l'orgueil despotique d'un époux. En revanche, nombre de fabliaux sont de vraies satires contre l'inconstance et la ruse des femmes. La vieillesse est ici présentée sous l'aspect le plus intéressant. La bravoure loyale du Roi, la chaleur d'ame du vieux Lafeu et l'indulgence maternelle de la belle-mère d'Hélène pour son amour, concourent à l'envi à fléchir le jeune comte. Le style de cette pièce est plus orné de pensées que de figures, et l'on ne pouvoit guère l'animer par les vives couleurs de l'imagination. Le rôle d'un lâche fanfaron nommé Parolles, sert à distraire le spectateur dans les momens où les mépris qu'essuye la

pauvre Hélène, pourroient causer une impression trop pénible. Une scène du plus vrai comique, est celle où l'on mystifie ce faux brave, en mettant au grand jour sa poltronerie et sa méchanceté. Il y auroit là tout un sujet de comédie, si Shakespear n'étoit pas riche jusqu'à la prodigalité. Falstaff, d'ailleurs, a fait oublier Parolles.

Le nœud principal de *Beaucoup de bruit pour rien*, est celui de l'histoire d'Ariodant et de Genèvre dans l'Arioste, mais les circonstances accessoires et le dénouement en sont très-différens. C'est un coup de théâtre du plus grand effet que celui où la jeune et innocente Héro, déjà au pied de l'autel nuptial, est accusée, en présence d'une foule de témoins et avec toutes les apparences de la vérité, d'avoir commis une faute déshonorante. L'impression de cette scène seroit véritablement tragique si Shakespear, pour préparer d'avance un heureux dénouement, n'avoit pas eu soin de l'adoucir. On a déjà commencé à découvrir le mensonge avant que les auteurs en soient connus; et le poëte, en amusant les spectateurs par l'embarras et l'ineptie des

officiers du guet et des huissiers, a trouvé moyen de changer en scènes divertissantes, l'arrestation et l'interrogatoire des accusés. C'est un second coup de théâtre presqu'égal au premier, que le moment où Claudio, revenu de son erreur, et s'imaginant conduire à l'autel une parente de sa première épouse qu'il croit morte, voit Héro elle-même se dévoiler à ses yeux. Mais ce qui, dès le tems de Shakespear, a valu en Angleterre le plus d'applaudissement à cette pièce et en maintient encore le succès de nos jours, ce sont les rôles de Bénédict et de Béatrix, personnages tous deux d'une vivacité extrême, tous deux acharnés à se poursuivre mutuellement de leurs railleries, tous deux ouvertement rebelles à l'amour, et qui n'en subissent la loi que parce qu'on vient à bout de persuader à chacun d'eux que l'autre nourrit pour lui une passion secrète. Je ne sais qui a blâmé cette répétition du même moyen pour les enlacer, mais il me semble que le plaisant de la chose consiste précisément dans la symétrie des illusions. Leurs amis s'attribuent toute la gloire de leur défaite, mais la direction exclusive des plaisanteries de tous deux vers un seul objet, étoit

déjà le germe d'une inclination cachée. Leur pétulance spirituelle ne les abandonne pas, même au moment de la déclaration d'amour; il n'y a de sérieux véritable dans leur conduite que lorsqu'il s'agit de la justification de Héro. C'est là une fort bonne idée, car ceux qui se livrent le plus à leur gaîté doivent, pour n'être pas confondus avec les bouffons de profession, avoir de certains points sur lesquels ils n'entendent pas raillerie.

La nature du sujet a forcé Shakespear, dans *Mesure pour mesure*, à se familiariser avec la justice criminelle bien plus qu'il n'a coutume de le faire dans ses autres pièces. Il y met sous les yeux du spectateur tout ce qui y a rapport aux tribunaux, toutes les espèces de personnages qui y jouent un rôle actif ou passif. Il y a un grand juge hypocrite, un geolier compatissant, un bourreau cruel, des scélérats que la police fait enlever, un jeune homme qui doit être puni de mort pour avoir séduit la femme qu'il alloit épouser, et, ce qui est pis que tout le reste, un criminel endurci que les préparatifs même du supplice ne peuvent pas tirer de son engourdis-

sement stupide. Mais avec quel ménagement cette peinture est présentée! comme tout est vrai et cependant comme tout est adouci! La pièce, d'après son titre, semble indiquer une juste rétribution, néanmoins elle me paroît bien plutôt donner l'idée du triomphe de la clémence sur la justice, fondé sur ce qu'aucun homme n'est assez à l'abri des fautes pour oser s'ériger, parmi ses semblables, en juge vengeur des lois. Le plus bel ornement de cette composition est le rôle d'une jeune personne, Isabelle, qui avoit dessein de prendre l'habit de religieuse, mais qui, se laissant toucher par un chaste amour, consent à marcher de nouveau dans les sentiers d'un monde corrompu, sans que la pureté de son ame soit altérée par une seule pensée profane. C'est un ange de lumière sous l'humble habit d'une novice. Dans quelques scènes de cette pièce, Shakespear a sondé d'une main habile et sûre, les profondeurs du cœur humain. Le personnage principal est un Duc de Vienne qui, sous le prétexte d'un voyage supposé, confie à Angelo, ministre jusqu'alors insensible et sévère, le soin de réprimer la licence toujours croissante des mœurs, en fai-

sant rigoureusement exécuter les lois pendant son absence. Isabelle, dont le frère Claudio a été condamné à mort pour une faute de jeunesse, vient implorer la pitié d'Angelo, et celui-ci ne peut résister à la séduction de ses jeunes attraits. La pensée de faire acheter à la sœur la vie de son frère par le sacrifice de son honneur, se présente à lui, il l'enveloppe d'abord sous des paroles ambigues et timides, mais bientôt s'enhardissant, il ose faire ouvertement à Isabelle une indigne proposition. Celle-ci le repousse avec horreur et court raconter ce qui vient de se passer à son frère; Claudio donne d'abord de grands éloges à sa sœur, mais peu à peu, saisi par la crainte de la mort, il ébranle lui-même sa vertu, et cherche à lui persuader que l'intention de le sauver suffira pour l'absoudre du crime. Ce sont deux scènes de main de maître : l'intérêt y roule tout entier sur le développement des caractères, et la curiosité n'y est pour rien. Le Duc, déguisé en moine, est toujours présent, il surveille constamment Angelo, l'on sait qu'il détournera tous les malheurs qu'on pourroit craindre, et l'on s'avance avec sécurité vers un dénouement plus solennel que terrible. Le Duc joue le rôle du moine

avec un naturel qui va jusqu'à produire l'illusion, il réunit la prudence du Prince et celle de l'homme d'église. Peut-être sa sagesse se plait-elle un peu trop dans les détours. Il met de la vanité à être une providence invisible, et il aime mieux épier ses sujets que les gouverner. Comme, à la fin, il pardonne à tous les coupables, on ne voit pas trop en quoi il a rempli son but, qui étoit de remettre les lois en vigueur au moyen d'une main étrangère. Parmi toutes les calomnies qu'un étourdi nommé Lucio se permet contre le Duc, en s'adressant à lui-même, peut-être le poëte a-t-il voulu montrer qu'il y avoit du moins un point de vrai, c'est qu'il étoit sujet à de bizarres caprices.

On doit observer que Shakespear, alors témoin de toute l'animosité des diverses sectes religieuses, montre pour l'état monastique une sorte de prédilection, et qu'il en peint presque toujours l'influence comme bienfaisante. On ne voit jamais dans ses pièces ces odieux caractères de moines, qui répandent une teinte plus protestante que poétique sur les ouvrages de plusieurs Auteurs modernes. Il attribue

seulement aux gens d'église le désir de se mêler un peu trop des affaires des autres ; après qu'ils ont renoncé au monde pour eux-mêmes, et il ne les rend pas très-scrupuleux dans l'emploi des fraudes pieuses. C'est ainsi que se présente le moine de *Roméo et Juliette*, celui de *Beaucoup de bruit pour rien*, et même le Duc de Vienne, lorsqu'il prend le froc, dans la pièce dont nous venons de parler.

Le Marchand de Venise, est un des ouvrages les plus parfaits de Shakespear. C'est une pièce très-populaire, très-frappante à la représentation, et c'est en même tems une merveille de l'Art pour les connoisseurs. Le juif Shylock est un de ces chefs-d'œuvre en fait de peinture caractéristique qui ne se voient que dans Shakespear. Il est très-facile pour un auteur, ainsi que pour un comédien, de représenter en caricature la manière de parler ou de gesticuler qui règne chez un peuple. Mais Shylock n'est point un juif ordinaire, c'est un homme bien élevé qui a un caractère individuel très-déterminé et très-original, et cependant la teinte du judaïsme

est tellement répandue sur toute sa personne que l'on croit, seulement en lisant ses paroles, entendre cet accent Juif qui se remarque chez les hommes de cette nation, même parmi les classes supérieures de la société. Dans les situations tranquilles, Shylock laisse à peine apercevoir ce qu'il y a en lui d'étranger au sang européen et aux mœurs chrétiennes, mais dès que ses passions s'émeuvent, l'empreinte nationale se marque plus fortement. Les nuances inimitables de ce rôle ne peuvent être saisies que par un acteur consommé. Shylock est un homme instruit, il est même philosophe à sa manière. Il n'y a que la région des sentimens du cœur qu'il n'ait pas découverte. Sa morale est fondée sur l'incrédulité pour tout ce qui est bon et généreux. Après l'avarice, c'est l'esprit de vengeance, excité par l'oppression et l'avilissement de ses compatriotes, qui est le principal mobile de ses actions. Ce qu'il hait, surtout, c'est le véritable Chrétien, la doctrine de l'amour du prochain lui paroît celle de l'intolérance et de la persécution. Son idole c'est la lettre de la loi. Il refuse d'écouter la voix de la miséricorde, qui, par l'organe

de Portia, lui parle avec une éloquence céleste; il reste inflexible, et en persistant à maintenir son droit à la rigueur, il mérite que la loi retombe sur sa tête. Antonio, dans sa grandeur d'ame mélancolique et dans son abandon de lui-même, est touchant et sublime à la fois. Le poëte lui donne, comme à un Marchand Roi (car c'est ainsi qu'on nommoit alors les Vénitiens) une suite nombreuse de nobles amis. Le contraste que forme ce beau caractère avec celui du cruel Shylock étoit nécessaire pour sauver l'honneur de la nature humaine. Le danger que court Antonio jusqu'à la fin du quatrième acte, danger que l'imagination ose à peine envisager, tourmenteroit trop cruellement le spectateur, si le poëte n'avoit pas songé à l'en distraire. C'est à quoi il réussit à merveille par les scènes qui se passent à la maison de campagne de Portia; elles transportent la pensée dans une toute autre sphère, et se lient néanmoins au sujet principal par un enchaînement naturel. C'est pour donner à son ami le moyen d'obtenir la main de Portia, qu'Antonio contracte l'engagement qui lui fait courir un si affreux danger, et cette même Portia, en suivant les conseils

de son oncle, jurisconsulte fameux, parvient à sauver le bienfaiteur de son amant.

Il est encore un autre rapport, sous lequel les justes proportions entre les parties d'un ouvrage dramatique me paroissent admirablement observées dans celui-ci. Le procès entre Shylock et Antonio est annoncé comme un événement véritable, mais comme un cas unique et inoui, et Shakespear, en l'associant à une intrigue d'amour tout aussi extraordinaire, a fait que ces deux moyens s'appuient réciproquement et paroissent rentrer dans la nature. Une héritière belle, riche et spirituelle, ne peut être obtenue que par celui qui devinera une espèce d'énigme. Des coffres mystérieux, des princes étrangers qui viennent courir une aventure, tout met en jeu l'imagination et donne à l'intrigue l'éclat d'un conte de Fée. La curiosité est excitée par le choix des cassettes, lorsque deux concurrens, un Prince de Maroc, doué de toute l'emphase orientale, et un Prince d'Arragon, plein de confiance dans sa propre sagesse, viennent tenter leur fortune, mais le cœur est vivement intéressé quand les deux amans, forcés de choisir à leur

tour entre ces cassettes, frémissent de crainte à l'idée d'être pour jamais séparés. Shakespear a déployé, dans cette dernière scène toutes les séductions de l'amour, tous les enchantemens de la poésie. L'on partage la joie de Bassanio et de Portia, après que le sort a couronné leurs vœux, et en les voyant si aimables on comprend qu'ils se soient passionnément aimés.

La séance du tribunal remplit le quatrième acte, et l'intérêt de toute la pièce s'y trouve rassemblé comme en un seul point. Cette scène, qui par elle-même est un drame tout entier, en pourroit être aussi le dénouement, et, d'après les idées communes, le rideau devroit tomber lorqu'elle se termine. Mais le poëte n'a pas voulu abandonner le spectateur à la triste impression que laissent à la fois, la délivrance trop long-tems attendue d'Antonio et la punition de Shylock. Il a donc ajouté le cinquième acte, comme une petite pièce musicale à la suite de la grande. Le sujet en est fourni d'abord, par l'enlèvement de la fille du juif, la jeune Jessica, en qui les traits de sa nation percent à travers beaucoup de charme, et ensuite par

une plaisanterie que Portia et sa compagne se permettent vis-à-vis de leurs nouveaux époux. On est transporté au milieu d'une belle nuit d'été, et le doux badinage de deux amans produit d'abord l'effet d'un léger murmure; puis on entend une musique lointaine, puis les voix mélodieuses des jeunes gens transportés de plaisir qui entonnent une espèce d'hymne en l'honneur de la divine harmonie, souveraine des ames et ordonnatrice de l'univers. On voit ensuite arriver les personnages principaux, et après une querelle simulée, tout se termine par l'expression de la sérénité et de la joie.

Comme il vous plaira, est une pièce d'un genre tout-à-fait opposé. Il seroit difficile d'en donner l'idée par un récit fait avec ordre. Il n'y a presque point d'événemens, et les actions y ont beaucoup moins d'importance que les paroles. Aussi le dénouement, supposé qu'il y en ait un, est amené d'une manière assez arbitraire. Si l'on ne s'aperçoit que de ce qui entre précisément en ligne de compte, on aura de la peine à reconnoître dans cette pièce un plan quelconque. Plusieurs

personnages extraordinaires se trouvent réunis dans les Ardennes par l'exil ou par le danger. On voit sur le devant du tableau un Duc détrôné, que le produit de la chasse fait vivre dans ses contrées sauvages avec ses fidèles compagnons d'infortune ; on remarque ensuite deux Princesses déguisées qui se chérissent comme des sœurs ; puis un Fou de cour spirituel, et enfin les habitans de la forêt, c'est-à-dire, l'idéal des bergers et des bergères. Toutes ces figures légérement dessinées, passent devant nos yeux en groupes variés, et toujours on aperçoit dans l'enfoncement un paysage ombragé ; on croit sentir la fraîcheur des bois. Aucune horloge, aucun arrangement fixe dans la journée, ne mesurent le tems. Les heures s'écoulent sans être comptées, dans de douces occupations ou dans une rêveuse oisiveté, et le penchant ou le caprice décident de tous les momens. Une liberté paisible et illimitée règne dans ces lieux écartés et y tient lieu de tous les plaisirs de la vie. L'un, se jette au pied d'un arbre et se livre à des réflexions mélancoliques sur les vicissitudes de la fortune, sur la fausseté des hommes, sur les maux que la société se

crée à elle-même. D'autres font retentir la forêt de chants d'amour ou de chasse qu'accompagnent les sons éclattans du cor. Ils ont laissé dans les villes l'ambition, l'envie et l'avidité, et de toutes les passions humaines ils ne connoissent plus que l'amour. Aussi l'amour régne-t-il en maître dans cette forêt. Il apprend son langage au berger ignorant comme au jeune chevalier qui grave des vers sur l'écorce des arbres. Une bergère rebelle à ses lois est frappée des charmes d'une autre femme déguisée en homme, Rosalinde, et les refus qu'elle essuye, en humiliant sa fierté, la ramènent à des sentimens de pitié envers son amant malheureux. Le Fou se moque philosophiquement de tout, des illusions de la grandeur comme de celles des passions tendres, et il pousse si loin la plaisanterie qu'il choisit pour sa bergère, la plus laide et la plus niaise des paysannes. Par l'ensemble de ce tableau, Shakespear a voulu montrer que pour évoquer cette poésie qui repose au fond du cœur de l'homme, il ne falloit autre chose que le rapprocher de la nature, détruire une contrainte artificielle, et mettre son ame en liberté. La marche et le titre

de la pièce s'accordent avec cette existence rêveuse et nonchalante que le poëte a voulu dépeindre. Si quelqu'un trouvoit mauvais que le cérémonial théâtral ne fut pas observé dans cette forêt romantique, on pourroit l'adresser au Fou de cour qui le reconduiroit poliment jusqu'aux frontières de la prose et de la réalité.

La Soirée des Rois ou *Ce que vous voudrez*, réunit une intrigue ingénieusement filée, et par-là même très-amusante, à la plus grande richesse comique dans les situations et les caractères, et au coloris enchanteur d'une poésie éthérée. En général, Shakespear traite l'amour, dans ses comédies, plus comme un caprice de l'imagination, que comme un intérêt du cœur; mais ici il nous rappelle particulièrement que la langue angloise se sert du même mot (*fancy*), pour désigner l'imagination et l'amour. La passion du Duc pour Olivia n'est pas seulement fantastique, mais elle est imaginaire. Viola aussi semble d'abord choisir de propos délibéré l'objet de son inclination, mais bientôt le sentiment qu'elle éprouve fait vibrer les cordes du cœur les plus délicates

et les plus intimes. La fière Olivia ne reconnoissant point une femme déguisée dans le messager que le Duc lui envoie, est séduite par ses paroles timides et flatteuses, et bientôt une seconde méprise lui fait prendre le frère pour la sœur. Ces folies, pour ainsi dire idéales, servent de contre-poids à d'autres folies grotesques, auxquelles on excite les personnages ridicules de la pièce, en employant aussi, avec une gaîté malicieuse, le prétexte de l'amour. Telle est, par exemple, la cour que fait à Olivia un noble campagnard, à la fois sot et farouche, qui s'offre ensuite pour époux à Viola; telle est encore la folle persuasion d'un maître-d'hôtel pédant, qui se croit secrètement aimé de sa maîtresse, et auquel cette idée tourne la tête au point qu'on l'enferme comme insensé, et que le Fou en titre, déguisé en ecclésiastique, va le visiter dans sa prison. Ces scènes ont autant de sens et de finesse que de force comique, et si cette pièce est, ainsi qu'on le présume, le dernier ouvrage de Shakespear, il faut qu'il ait joui jusqu'à la fin de la jeunesse de l'ame, et que toute la vigueur de son talent l'ait accompagné dans le tombeau.

Quoique *les Commères de Windsor* soient véritablement une comédie, dans le sens ordinaire de ce mot, je remets à m'en occuper jusqu'au moment où, après que j'aurai fait connoître la tragédie d'*Henri IV*, on pourra saisir dans sa totalité le caractère de Falstaff.

On peut comparer ensemble *le Songe d'une nuit d'été* et *la Tempête*, puisque dans ces deux pièces le monde merveilleux des Esprits est mis en communication avec le monde des hommes, et qu'on y voit une puissance surnaturelle qui s'exerce également sur les passions sérieuses des êtres sensés et sur les bizarres lubies des fous. Il est vraisemblable que *le Songe d'une nuit d'été* a été composé dans la jeunesse de Shakespear, et la *Tempête* beaucoup plus tard. Aussi les Critiques, dans la supposition que la maturité du talent doit s'augmenter avec les années, ont-ils donné à la dernière de ces pièces une préférence décidée sur l'autre. Je ne saurois en cela m'accorder avec eux, et le mérite de ces deux ouvrages me paroît se balancer tellement, qu'il n'y a que le goût personnel qui puisse

décider en faveur de l'un ou de l'autre. La supériorité de la *Tempête* est frappante à l'égard de l'originalité et de la profondeur des caractères. On ne sauroit assez admirer l'habileté avec laquelle le poëte ménage ses ressources, prépare ses moyens, et sait adroitement cacher l'échaffaudage qui lui sert à construire son édifice aërien. *Le Songe d'une nuit d'été*, en revanche, est vivifié par une source féconde d'inventions hardies et brillantes, la réunion des contraires paroît s'y être formée sans peine et comme par un coup de hasard du génie; tout est léger et transparent, et cette lanterne magique si vivement colorée disparoît en un clin-d'œil. Le monde des Fées y ressemble à ces jolis arabesques où de petits Génies à ailes de papillons sont posés sur des calices de fleurs. Le crépuscule, le clair de lune, la rosée, les parfums du printems sont l'élément de ces Sylphes délicats, ils aident la nature à broder de fleurs éclatantes et d'insectes bigarrés ses riches tapis de gazon. Ils se jouent aussi dans la sphère des hommes, mais c'est comme des enfans malins et capricieux, pour y exercer une influence tour-à-tour nuisible ou salutaire. Leur courroux le

plus vif s'exhale par une espiéglerie, et leurs passions, dépouillées de tout alliage terrestre, ne sont qu'un rêve idéal. Dans cette pièce, l'amour chez les mortels eux-mêmes, se trouve en harmonie avec ce qu'il est chez les Esprits, un enchantement poétique, dont l'effet peut être dissipé et rétabli par celui d'un charme opposé. Il y a différentes parties dans le plan. Les nôces de Thésée et d'Hippolyte, la querelle d'Obéron et de Titania, la fuite des quatre amans, enfin, les exercices dramatiques des artisans; ces fils divers s'entrelacent d'une manière si heureuse et si facile, qu'ils paroissent tenir les uns aux autres, et former tout naturellement un tissu. On comprend qu'il ne faut s'étonner de rien dans une forêt habitée par des Fées. Oberon, roi des Sylphes, veut calmer le trouble de quatre amans malheureux, et il emploie un Esprit subalterne, qui achève de tout brouiller en distribuant les philtres mal-à-propos. C'est alors une confusion de jalousies, d'inconstances, de dépits, d'emportemens, à laquelle Oberon seul peut mettre un terme, et c'est ce qu'il fait, à la fin, de fort bonne grâce. Il se montre plus malin envers Titania, la Reine son épouse, car il

lui donne de l'engouement pour un mauvais acteur tragique nommé Bottom à qui il a mis une tête d'âne. On voit que le poëte se plaît à réunir le fantastique avec le vulgaire, ce qui, peut-être, est l'essence du genre grotesque. La métamorphose de ce Bottom, est une métaphore prise dans le sens littéral. Mais l'étonnement, où il est de l'admiration exaltée qu'il inspire à la Reine, lorsqu'outre la conscience de sa stupidité ordinaire, il se sent encore par-dessus le marché une tête d'âne, cet étonnement, dis-je, est la chose du monde la plus comique. Thésée et Hippolyte ne sont là qu'un cadre magnifique pour le tableau. Ils ne font que représenter, mais c'est avec beaucoup de pompe, et l'arrivée bruyante de ce héros Grec et de l'Amazone, qui traversent la forêt avec tout un train de chasse, produit sur l'imagination l'effet de la lumière du matin, lorsqu'elle dissipe les visions de la nuit. Ce n'est pas sans raison que l'aventure de Pyrame et de Thisbé a été choisie pour le sujet de la tragédie que jouent les artisans, puisqu'elle est en harmonie avec la partie sérieuse de la pièce même. On y voit également le rendez-vous secret de deux amans dans une forêt,

ainsi que de fatales méprises causées par un sort ennemi, et cette imitation ridicule donne à la fin du spectacle toute la gaîté d'une parodie.

Il y a peu d'action et de mouvement dans *la Tempête*. Le mariage de Ferdinand et de Miranda est résolu dès leur première entrevue, et Prospéro n'y oppose que des obstacles simulés. Les naufragés parcourent l'île sans aucun dessein, et la conspiration de Sébastien et d'Antoine contre le Roi de Naples, ainsi que celle de Caliban et des matelots contre Prospero, n'offre qu'un vain phantôme de danger, car on comprend d'avance que le Magicien saura bien anéantir tous ces complots. Il ne reste donc au poëte, pour amener une conclusion satisfaisante, qu'à réveiller les remords des coupables par de terribles apparitions et à réconcilier ensuite tous ses personnages. Ce défaut d'intrigue est bien compensé par l'étonnante variété des richesses poétiques, et par l'enjouement agréable qui se trouvent réunis dans cette composition charmante. Les détails en sont si séduisans qu'il faut prêter une grande attention pour s'apercevoir que le dé-

nouement est déjà contenu dans l'exposition. Rien n'est plus touchant, plus beau, plus délicat que les scènes si courtes et si peu nombreuses où se développent les amours de Ferdinand et de Miranda. D'un côté tout est générosité, culte chevaleresque, respect pour son serment; de l'autre tout est abandon, pureté, tout peint une vierge innocente, qui n'ayant connu qu'un désert et son père n'a point appris à dissimuler ses émotions. La sagesse du Prince hermite, Prospéro, a une teinte magique et mystérieuse. L'impression pénible que produiroit la noire perfidie des deux usurpateurs est adoucie par la franchise un peu verbeuse de l'honnête vieillard Gonsalve. Deux vauriens de bonne humeur, Trinculo et Stéphano, se grouppent avec Caliban, et Ariel, qui plane au-dessus de toutes ces figures avec une grâce légère, paroît être le Génie personnifié des fictions merveilleuses.

Parmi les créations extraordinaires de l'imagination poétique de Shakespear, celle de Caliban est une des plus renommées. C'est un être mitoyen entre le Gnome et le Sauvage,

d'une nature à moitié démoniaque et à moitié animale, et qui laisse voir, dans toute sa manière d'être, les traces de son origine et celle de l'éducation qu'il a reçue de Prospéro. Cet homme sage n'a pu que développer son intelligence, sans dompter le moins du monde sa méchanceté innée. Caliban est une espèce de singe lourd et épais, auquel le langage humain et un peu de raisonnement ont été prêtés. Il est lâche, faux, servile, il se réjouit du mal, et cependant il ne ressemble point à ces scélérats de la lie du peuple que Shakespear a peints quelquefois. Il est rude, mais il n'est pas vulgaire, il ne tombe jamais dans cette familiarité triviale que montrent ses compagnons ivres, enfin il est, dans son genre, un être poétique. Il semble qu'il ait saisi tout ce qu'il y a dans le langage de dissonnant, de dur, de déchirant pour en composer son vocabulaire, de même qu'il n'a empreint son imagination que de ce qui est nuisible, repoussant et mesquinement informe, dans l'immense variété de la nature. Le monde magique des Esprits, rassemblés par la baguette de Prospéro, n'a jeté qu'une foible réverbération dans son ame, comme un rayon

de lumière qui tombe dans une caverne obscure, ne peut ni l'éclairer ni la réchauffer, et ne fait qu'en élever des vapeurs pestilentielles. Toute la peinture de ce monstre est d'une vérité profonde et soutenue, et malgré la difformité de l'objet, elle n'a rien qui blesse le sentiment, parce que la dignité de la nature humaine ne s'y trouve point compromise.

La figure légère et transparente d'Ariel ne permet pas de méconnoître l'image de l'air; son nom même y fait allusion, de même que celui de Caliban indique le pesant élément de la terre. L'un et l'autre cependant ne sont point des personnifications allégoriques, mais des êtres vivans, dont l'existence individuelle est bien déterminée. En général, on peut remarquer dans *le Songe d'une nuit d'été*, dans *la Tempête*, dans la partie magique de *Macbeth*, enfin par tout où Shakespear se prévaut de la croyance populaire pour admettre la présence invisible des Esprits, et la possibilité de se mettre en communication avec eux, on peut y remarquer, dis-je, ce coup-d'œil du véritable poëte, qui pénétrant le mystère de la vie intérieure de la nature et de ses forces

les plus cachées, n'a rien à faire avec les lois d'un mécanisme matériel. Mais, ce coup-d'œil, le Dante seul en a été doué au même point que Shakespear..

Le *Conte d'hyver*, répond aussi bien à son titre que le *Songe d'une nuit d'été* au sien, les ornemens de la poésie y sont en accord avec la simplicité du sujet. C'est une de ces histoires qui semblent faites pour charmer l'oisiveté des longues soirées, et qui frappent et amusent les enfans, en même-tems qu'elles ramènent l'âge avancé au tems heureux des vives illusions, par le charme d'une vérité intime dans la peinture des caractères et des passions.

Le calcul des probabilités n'a rien à faire avec ces sortes d'aventures fabuleuses et romanesques qui doivent toujours finir par une joie générale. Aussi est-ce là que Shakespear a été le plus prodigue d'anachronismes et d'erreurs géographiques. Il ouvre une libre navigation entre la Sicile et la Bohême. Il fait Jules Romain, contemporain de l'Oracle de Delphes et ainsi du reste. La pièce se divise

en deux petits drames. Dans le premier, Léontes, Roi de Sicile, animé d'une jalousie subite contre son ami le Roi de Bohême, Polyxène, qui est venu lui rendre visite dans ses états, tend des embuches à sa vie, et Polyxène, averti du danger qu'il court, se met en sûreté par une fuite secrète. La Reine de Sicile, Hermione, accusée par son époux, est jetée dans une prison, où elle accouche d'une fille que son barbare père croit illégitime et qu'il fait exposer sur une rive étrangère. Hermione, quoique l'Oracle ait déclaré son innocence, est amenée devant le tribunal qui doit la juger. Son fils, encore enfant, meurt de douleur de la voir exposée à une pareille honte ; elle tombe sans connoissance en apprenant la nouvelle de cette mort, et Léontes touché d'un repentir trop tardif, pleure sincèrement la perte de son épouse. Les deux derniers actes, ou plutôt la seconde pièce est séparée de l'autre par un intervalle de seize ans, mais la première a une catastrophe qui n'est tragique qu'en apparence, et qui doit amener une nouvelle intrigue. La petite Princesse a été exposée dans le royaume de Polyxène, où elle est élevée chez des bergers. Sa beauté,

la noblesse de ses manières et de ses discours trahissent bientôt sa haute naissance. Le fils du Roi, Florizel, s'étant égaré à la poursuite d'un faucon, la voit, devient amoureux d'elle, et se déguise en berger pour lui plaire. Le Roi qui découvre cet amour dans une fête champêtre, en est vivement irrité. Les deux amans effrayés s'enfuient en Sicile chez Léontes où tout s'éclaircit, et où l'on se réconcilie le plus heureusement possible. Il n'y a pas jusqu'à Léontes qui ne soit rendu au bonheur; on lui montre une statue qui ressemble parfaitement à sa femme. Au moment où cette vue le touche le plus, la statue s'ébranle, descend de son piédestal, il se trouve que c'est Hermione elle-même qui s'étoit tenue cachée pendant seize ans, et tout le monde se livre à la joie. La jalousie de Léontes n'est pas dépeinte comme celle d'Othello, avec toutes ses nuances et ses gradations; elle naît subitement, et on ne la voit que comme l'égarement d'un esprit malade. C'est une de ces passions qui n'intéressent le spectateur que par les effets qu'elles produisent, et qu'on a presque oubliées au dénouement, quoiqu'elles aient servi à serrer le nœud de la pièce. Il sem-

bleroit que le poëte ait voulu indiquer qu'Hermione, bien que vertueuse, a un peu trop désiré de plaire à Polyxène, et on diroit que le germe d'une inclination cachée ne s'est développé que chez leurs enfans. Il n'y a rien de plus frais, de plus jeune, de plus pastoral et de plus noble à la fois, que les amours de Florizel et de Perdita. Le Prince entraîné par sa passion descend à l'état de berger, tandis que la bergère paroît remonter naturellement à celui de Princesse, et que les guirlandes deviennent des couronnes entre ses mains. Shakespear n'évite jamais de placer la poésie la plus relevée à côté de la prose la plus commune, et c'est ainsi qu'elles existent dans la nature. Il a fait de lourds paysans des bergers qui ont soigné Perdita, afin qu'on vît qu'elle ne tient que d'elle-même tout ce qui la relève. On trouve encore dans cette pièce, un rôle de filou déguisé en colporteur, qui est d'une gaîté incomparable. Il sert à compléter la peinture de cette fête champêtre à laquelle Perdita ajoute un charme céleste.

Cymbelline est aussi un merveilleux assemblage d'élémens divers. Shakespear y a réuni

une nouvelle de Boccace avec une tradition Britannique du tems des Empereurs Romains, et il a su lier, par les transitions les plus heureuses, les mœurs de la société moderne avec celles des anciens héros, et même avec l'apparition des Divinités fabuleuses. Aucun des traits qui peuvent embellir le caractère d'une femme n'a été oublié dans celui d'Imogène ; modestie, délicatesse, douceur, fierté vertueuse, dévouement et générosité sans bornes envers un époux injuste et trompé, enfin ses aventures mêmes, son déguisement, sa mort apparente et sa délivrance, tout sert à former un tableau aussi doux que touchant. Les deux Princes élevés dans le désert, Guidérius et Arviragus, sont les deux pendans des figures charmantes de Miranda et de Perdita.

En général, Shakespear se plait singulièrement à prouver la supériorité des dons naturels sur les dons acquis. Il dit quelque part. « Au-dessus de l'art qui veut en-» chérir sur la nature, il y a un art plus » élevé, créé par la nature même. » Ainsi, il montre dans Miranda combien la grâce ingénue touche plus vivement que des charmes

relevés par l'éclat d'une parure étudiée, et de même les deux jeunes Princes, qui n'ont encore bravé que les dangers de la chasse, qui ne connoissent ni la splendeur de leur rang ni la société des hommes, nous font admirer un héroïsme naïf, un noble instinct de gloire, auquel il ne manque pour les entraîner que le premier signal de l'occasion. Il y a dans Cymbelline plusieurs scènes faites pour enflammer l'imagination la moins sensible à la poésie; telle est celle où Imogène déguisée en page, arrive dans la caverne des deux jeunes Princes, et où ils prennent une amitié à la fois enfantine et passionnée pour ce bel adolescent, dans lequel ils sont loin de reconnoître une femme, et surtout une sœur; telle est encore la scène où ces Princes à leur retour de la chasse retrouvent le Page plongé dans un sommeil semblable à la mort, et où ils l'ensevelissent sous des fleurs, en chantant une hymne funèbre. Quand un événement tragique ne l'est qu'en apparence, soit que le spectateur ait été informé de la vérité, ou qu'on désire qu'il la devine, aucun poëte ne sait comme Shakespear adoucir une impression triste sans l'effacer en entier. Il

donne une expression harmonieuse à la douleur et il lui rend en solennité ce qu'il lui ôte en énergie. Les autres rôles sont aussi fort bien dessinés. C'est une figure vénérable que celle du sage et vaillant Bellarius, vieillard qui après avoir été long-tems hermite reprend la vie de guerrier. L'Italien Jachimo a une adresse dans la dissimulation, et une promptitude de présence d'esprit qui s'accorde à merveille avec le mensonge hardi qu'il soutient. Le père d'Imogène, Cymbelline, et même son époux Posthumus ont sans doute été fort sacrifiés, du moins pendant la première moitié de la pièce, mais il n'en pouvoit pas être autrement. La perfide et méchante Reine n'est qu'un instrument dans l'intrigue. Le grossier orgueil de son imbécille de fils (le seul rôle comique qu'il y ait) est dépeint avec beaucoup de gaîté, et ce personnage est mis de côté ainsi que la Reine, par une punition qui a lieu avant le dénouement. Le poëte a laissé si peu de place à la partie héroïque de la pièce, la guerre des Romains et des Bretons, qu'il n'a fait qu'en indiquer les événemens par une espèce de marche pantomime. Il a donné, en revanche, un complet

développement aux dernières scènes, où se délient les fils divers de ce nœud compliqué, afin de rassembler tout l'effet dans un foyer unique. Cet exemple et plusieurs autres peuvent combattre le jugement de Johnson, qui prétend que Shakespear est sujet à précipiter la conclusion de ses pièces. Il est au contraire plus vrai de dire que, pour laisser dans l'ame un sentiment satisfait, il amène souvent à la fin de ses drames des éclaircissemens, qui pourroient à la rigueur être regardés comme inutiles à l'intelligence du dénouement; mais les spectateurs sont aujourd'hui bien plus impatiens de voir tomber le rideau qu'ils ne l'étoient de son tems.

Roméo et Juliette ne se distingue de la plupart des pièces que nous devons parcourir, ni par les élémens de la composition, ni par l'exécution même. Il n'y a que la direction donnée à l'ensemble qui en fasse décidément une tragédie. C'est une vive peinture de l'Amour et de son sort infortuné, dans un monde où cette tendre fleur de la vie humaine naît sous un ciel trop rigoureux. Deux êtres créés l'un pour l'autre s'adorent dès le pre-

mier regard. Tout disparoît devant l'attrait irrésistible qui les porte à unir leurs destinées. Ils se marient sécrètement, malgré les obstacles les plus redoutables, en se reposant sur la protection de la puissance infinie. Des événemens funestes viennent coup sur coup mettre à l'épreuve leur héroïque fidélité; on les sépare de force, mais bientôt une mort volontaire les réunit dans le tombeau et dans l'éternité. Tous ces faits se trouvent consignés dans une histoire que Shakespear n'a point inventée, et qui racontée de la manière la plus simple excite toujours le plus tendre intérêt. Mais il étoit réservé à ce poëte de réunir dans un même tableau la pureté du cœur et l'ardeur de l'imagination, la noble élégance des mœurs et la violence des passions. Une pareille histoire devient, entre les mains de Shakespear, un hymne magnifique à ce sentiment inexprimable qui donne à l'ame l'essor le plus élevé et semble communiquer aux sens mêmes une nature immatérielle. Mais cet hymne est aussi une élégie mélancolique sur la fragilité de ce sentiment, sur la courte durée que son essence même, et les circonstances extérieures lui ont assignée; c'est tout à la fois l'apothéose

et la pompe funéraire de l'amour. On le voit comme un étincelle céleste, qui en s'approchant de la terre devient un éclair foudroyant, dont la flamme embrase et consume les créatures mortelles. Tout ce que les parfums du printems ont d'énivrant, tout ce que le chant du rossignol a de mélodieux, tout ce qu'une rose à peine épanouie a de frais et de délicat est l'ame de cette poésie. Mais d'un vol plus rapide encore que le tems dévastateur, le poëte traverse la région de la vie; il passe des expressions à la fois craintives et audacieuses d'un amour violent dès sa naissance, à un abandon sans bornes, à des vœux irrévocables, et, s'avançant à travers le tumulte de la jouissance et les accens du désespoir, il se précipite avec impétuosité vers une catastrophe funeste, vers la mort des deux amans. Mais au sein même de la mort, il les fait paroître encore dignes d'envie, puisqu'ils triomphent de la puissance qui veut les séparer, et que leur amour semble planer au-dessus d'eux. Dans cette peinture inimitable, il a rassemblé ce qu'il y a de plus doux et de plus amer, l'amour et la haine, les fêtes joyeuses et les pressentimens funestes, l'autel

nuptial et le caveau funéraire, la plénitude de la vie et le néant du tombeau; et tous ces contrastes sont tellement adoucis, ils se confondent tellement dans l'unité d'une impression générale, que le souvenir qui en reste dans l'ame, ressemble au long retentissement d'un seul accord mélancolique, mais admirablement harmonieux.

J'ai cherché à faire sentir dans un écrit déjà cité, le mérite de l'ordonnance de cette pièce, les motifs réfléchis qui ont déterminé le choix des différens caractères, l'heureux accord de toutes les circonstances accessoires, et je ne veux pas me répéter. Je me bornerai donc à relever ici un trait que j'avois passé sous silence, et qui pourra montrer à quel point Shakespear prépare de loin les événemens. La seule invraisemblance qu'il y ait dans cette histoire est le breuvage que le moine donne à Juliette, breuvage qui, non-seulement l'assoupit, mais la met pour un tems précisément calculé, dans un état semblable à la mort. Comment le poëte nous amène-t-il à croire que le père Lorenzo possède un pareil secret? C'est qu'il nous le

souffre doublement, et dans les deux sphères entre lesquelles se partage son existence.

Si le vaillant Maure ne porte que sur son visage les teintes sombres du soupçon et de la méchanceté, Jago est noir jusqu'au fond de l'ame. Il se place à côté d'Othello comme son mauvais Génie, dont les perfides insinuations ne lui laissent aucun repos. On diroit que des rapports naturels rendent son influence plus puissante que celle du bon Ange d'Othello, Desdemona. Jamais on n'a mis sur la scène un scélérat plus rusé que ce Jago, il tend ses pièges avec un tel art qu'ils en deviennent inévitables. On ne supporteroit pas l'indignation qu'inspire son but, si l'attention ne se dirigeoit pas toute entière vers ses moyens qui donnent à l'intelligence une continuelle occupation. Maître achevé dans l'art de la dissimulation, il ne paroît froid, mécontent, farouche, que lorsqu'il ose se le permettre, mais il est humble et flatteur dès qu'il le croit nécessaire. Inaccessible lui-même aux émotions désintéressées, il sait exciter à son gré les passions des autres et profiter de la prise qu'elles lui donnent. Il est aussi excellent

observateur des hommes que peut l'être celui à qui le sentiment intérieur n'a point appris à connoître les plus nobles mobiles de leurs actions. Son incrédulité opiniâtre sur la vertu des femmes n'est point simulée, c'est une conséquence naturelle de toute sa manière de penser, et qui le rend d'autant plus propre à exécuter son dessein. Comme il voit toutes choses du mauvais côté, il désenchante avec rudesse l'imagination, sur tout ce qui tient à l'amour. Il veut révolter les sens d'Othello, pour que son cœur ne l'éclaire pas sur l'innocence de Desdemona. C'est là ce qui explique pourquoi ce Jago emploie des expressions qui effrayent la pudeur. Si Shakespear avoit écrit de nos jours, sans doute il les auroit adoucies, mais la vérité des couleurs y auroit perdu quelque chose.

Desdemona est une victime sans tache. On ne voit peut-être pas en elle, comme dans Juliette, l'idéal de la grâce et de l'inspiration passionnée. Mais elle est douce, humble, simple et si innocente qu'elle ne peut pas même concevoir l'idée de l'infidélité, et qu'elle paroît créée tout exprès pour être une épouse

tendre et dévouée. Le besoin de consacrer sa vie, cet instinct naturel des femmes, a causé sa seule faute, son mariage à l'insçu de son père. Le choix qu'elle a fait paroît une erreur de son imagination, et cependant ce qui l'a touchée pour Othello est précisément ce qui fait que la femme honore dans son époux son protecteur et son maître, l'admiration pour le courage, l'intérêt pour les dangers passés. Il y a bien de l'art à avoir représenté Desdemona, qui ne se doute pas de son imprudence, enflammant de plus en plus la jalousie du Maure, par ses vives sollicitations en faveur de Cassio. Pour relever encore davantage la pureté de cet être angélique, Shakespear lui a donné dans Emilie, une compagne de mœurs équivoques. Il n'y a que la légéreté coupable de cette Emilie qui puisse faire comprendre comment Desdemona n'avoue pas le larcin du mouchoir, lorsqu'Othello le lui redemande avec emportement; car cette circonstance seroit d'ailleurs la plus difficile à justifier de toutes. Le jeune Cassio, aimable, généreux, mais facile à séduire, est aussi dessiné comme il le faut, pour qu'il excite des soupçons injustes. Les événemens publics des

deux premiers actes nous montrent Othello sous l'aspect le plus glorieux, comme l'appui de Venise et l'effroi des Turcs, ces événemens servent encore, ainsi que les dissentions des Capulet et des Montague dans *Roméo et Juliette*, à tirer la fiction du cercle des relations domestiques. Quelle éloquence pourroit peindre la force terrassante de la catastrophe de cette tragédie! Quelles expressions pourroient donner l'idée de ce combat tumultueux entre des sentimens d'une telle violence, que trop pressés dans le cœur de l'homme ils se font jour dans l'éternité!

Hamlet est unique dans son espèce. C'est la tragédie de la pensée. Inspirée par des méditations profondes et jamais terminées sur la destinée humaine et sur la sombre confusion des événemens terrestres, cette pièce excite les mêmes méditations dans l'ame du spectateur. Un ouvrage aussi énigmatique ressemble à ces équations irrationelles qu'on ne peut jamais résoudre, et dans lesquelles il reste toujours une fraction d'une grandeur inconnue. Malgré tout ce qui a été dit et écrit sur ce sujet, aucun penseur qui s'en oc-

cupera de nouveau ne pourra jamais s'accorder en entier avec ceux qui l'ont précédé dans sa manière d'envisager le sens de chaque partie et leur réunion. Ce qui doit surtout étonner, c'est qu'un ouvrage, où il y a tant de desseins cachés, et dont la base repose à une telle profondeur, semble fait au premier coup-d'œil pour plaire à la multitude. En effet tout ce qu'on y voit est frappant et animé. L'effroyable apparition du revenant saisit dès l'entrée l'imagination, ensuite le drame représenté dans la pièce même, où l'on voit répété comme par une glace fidèle, le crime dont la punition en vain demandée fait le sujet de la tragédie; l'effroi du Roi à ce spectacle; la folie simulée d'Hamlet et la folie réelle d'Ophelia, la mort et la sépulture de cette jeune fille, la rencontre d'Hamlet et de Laerte sur son tombeau, leur duel, la grande catastrophe, enfin l'entrée du jeune héros Fortinbras, qui rend les derniers devoirs avec une pompe guerrière à toute une famille de Rois, à quoi il faut ajouter encore les scènes caractéristiques de Polonius, des Courtisans et des Fossoyeurs, scènes qui ont chacune leur signification particulière, tous ces

incidens remplissent le théâtre du mouvement le plus vif et le plus varié. La seule circonstance qui pourroit faire regarder cette pièce comme moins théâtrale que les autres, c'est que l'action principale s'arrête, ou paroît même rétrograder dans les dernières scènes. Cet effet étoit inévitable et il tient à la nature du sujet. Le but général de l'ouvrage est de montrer que la réflexion qui veut balancer tous les rapports et toutes les suites possibles d'un projet, jusqu'aux dernières limites de la prévoyance humaine, que cette réflexion, dis-je, paralyse les forces actives de l'ame. Et comme Hamlet l'exprime lui-même.

« La pâleur de la pensée attaque les cou-
» leurs naturelles de la résolution, et des en-
» treprises pleines de nerf et de vigueur, dé-
» tournées de leur cours par ces considérations
» vaines, perdent jusqu'au nom d'action. »

Je ne saurois, d'après ma manière d'envisager les desseins du poëte, juger aussi favorablement que Goëthe du caractère d'Hamlet. Il est vrai que c'est un Prince dont l'esprit est prodigieusement cultivé, dont les manières

sont dignes de son rang, qui est doué d'un sentiment exquis des convenances, et qui joint à une noble ambition, la faculté d'admirer dans autrui les avantages qu'il ne possède pas lui-même. Il déploie une supériorité extraordinaire en jouant le rôle d'insensé, et c'est par les vérités mêmes qu'il dit à ceux qui sont chargés de l'épier, et par l'esprit infini avec lequel il se moque d'eux, qu'il les persuade de sa folie; mais il manifeste la foiblesse de sa volonté, dans ses projets si souvent formés et jamais accomplis. Il se rend justice à lui-même quand il dit qu'il n'y a pas de plus grande dissemblance qu'entre Hercule et lui. Il a un penchant naturel à suivre des voies obliques, et ce n'est pas toujours la nécessité qui l'y force. Il est souvent de mauvaise foi avec lui-même, et les difficultés qu'il s'oppose sans cesse ne sont que des prétextes pour cacher son manque de résolution. *Des pensées*, dit-il encore, *qui ont en elles un quart de sagesse, et trois quarts de lâcheté*. Ce dont on l'accuse surtout, c'est de dureté envers Ophelia, lorsqu'il repousse l'amour qu'il a cherché à lui inspirer, et d'insensibilité à la nouvelle de la mort de cette jeune personne,

mort dont il est la cause involontaire. Mais il est plongé si profondément dans son propre chagrin qu'il ne lui reste pas de pitié pour les autres, et son indifférence donne la mesure du désordre de son ame. Il est cependant vrai qu'on remarque en lui une sorte de maligne joie, lorsque la nécessité ou le hasard, qui seuls peuvent l'exciter à des coups hardis, l'ont débarrassé de ses ennemis. C'est ce sentiment qu'il exprime à l'occasion du meurtre de Polonius, et de la punition qu'il a fait retomber sur la tête de ses perfides amis. Hamlet n'a aucune foi assurée, il doute de lui-même et de tout dans l'univers. Il passe des expressions de la confiance religieuse à celles d'un scepticisme scrutateur; il croit à l'ombre de son père, lorsqu'il la voit, mais aussitôt qu'elle s'est évanouie, elle redevient pour lui une illusion. Il va même jusqu'à dire que rien n'est moralement bon ni mauvais que par l'imagination. Le poëte se perd avec son héros dans un labyrinthe de pensées qui n'ont ni fin ni commencement, et le Ciel même ne daigne pas répondre, par le cours des événemens, aux demandes qu'on lui adresse avec le plus d'instances; une voix qui semble partir

d'en haut, implore la vengeance d'un crime monstrueux, et elle reste sans effet. Les coupables, il est vrai, sont punis à la fin, mais c'est par une espèce de hasard, et non, comme il l'eût fallu, pour donner un exemple solennel de la justice céleste, par un enchaînement d'effets inévitables. L'indécision, la perfidie, ou une rage subite entraînent tous les personnages à une ruine commune, et les innocens comme les coupables sont enveloppés dans le même sort. La destinée humaine se présente, dans cette pièce, comme un Sphinx gigantesque qui propose une énigme redoutable aux mortels, et plonge dans l'abîme du doute tous ceux qui ne savent pas la résoudre.

J'alléguerai comme exemple des finesses de Shakespear qui n'ont pas été saisies, le style du discours d'Hécube déclamé par le comédien dans *Hamlet*. Les interprètes ont souvent mis en question si Shakespear avoit réellement composé ce morceau, et en cas qu'il l'eût emprunté d'ailleurs, s'il avoit voulu faire l'éloge de la pièce d'où il l'avoit tiré, ou tourner en ridicule l'emphase de quelques

poëtes tragiques de son tems. On n'a pas pensé qu'on ne devoit point juger ce discours en lui-même, mais à la place où il est. Pour qu'une pièce dans une autre pièce parut une fiction dramatique, il falloit qu'un style relevé tranchât avec le ton plus naturel des personnages devant lesquels on est censé la jouer. C'est pour cela que Shakespear a chargé tout le reste du fragment tragique de rimes contrastées et d'antithèses sentencieuses. Mais ce genre ne pouvoit pas convenir au langage d'Hécube, qui doit exprimer une vive émotion. Il ne restoit donc au poëte d'autre ressource que celle qu'il a choisie, l'exagération du pathétique. Ce discours, n'est certainement pas exempt d'enflure, mais il y a cependant assez de grandeur véritable, pour qu'un acteur, accoutumé à se monter artificiellement, puisse le débiter avec chaleur. D'ailleurs on ne doit pas supposer que Shakespear ait eu assez peu de connoissance de son art, pour ne pas voir qu'une tragédie, où Enée fait un récit pompeux d'un événement déjà aussi ancien que l'étoit alors la ruine de Troïe, ne pouvoit être ni dramatique ni theâtrale.

J'ai déjà parlé en passant de *Macbeth.* Et qui pourroit épuiser l'éloge de cet ouvrage sublime! Depuis *les Euménides* d'Eschyle, la poésie tragique n'avoit rien produit de plus grand ni de plus terrible. Les Sorcières ne sont pas, il est vrai, des Divinités infernales et ne doivent pas l'être; ce sont de vils agens de l'enfer. Un poëte allemand s'est étrangement mépris, lorsqu'il a voulu les revêtir de la dignité tragique, et lorsqu'il en a fait des êtres intermédiaires entre les Parques, les Furies et les Magiciennes, destinés à donner aux hommes des avertissemens et des leçons. Mais on ne peut porter sur Shakespear une main téméraire sans expier son audace, ce qui est pervers est aussi difforme par sa nature, et il est contradictoire de chercher à l'ennoblir. C'est en quoi le Dante et même le Tasse me paroissent avoir frappé plus droit au but que Milton, dans leur peinture des démons. Que le siècle d'Elisabeth ait cru ou n'ait pas cru aux esprits et à la magie, c'est une question tout-à-fait indifférente à l'emploi que Shakespear a fait, dans *Hamlet* et dans *Macbeth*, des traditions populaires. Aucune superstition n'a pu se conserver et

se répandre, pendant des siècles et, parmi des peuples divers, sans avoir un fondement dans le cœur humain : c'est à une pareille disposition que s'adresse le poëte. Il évoque des profondeurs dans lesquelles il se cache, l'effroi de l'inconnu, le pressentiment secret d'un côté mystérieux de la nature, d'un monde invisible autour de nous. Il voit ainsi la superstition et comme peintre et comme philosophe; non pas, il est vrai, comme un philosophe qui la désavoue et la tourne en ridicule, mais, ce qui est bien plus rare parmi les hommes, comme un penseur qui remonte à l'origine de tant d'opinions, à la fois si déraisonnables et si naturelles, et qui la dévoile à nos yeux. Si Shakespear avoit changé arbitrairement les traditions populaires, il auroit perdu les priviléges qu'elles lui donnoient, et ses inventions les plus ingénieuses n'eussent paru que des contes faits à plaisir. La manière dont il présente les Sorcières, a quelque chose de magique, il leur crée une langue particulière, qui bien que composée d'élémens connus, paroît un assemblage de formules de conjurations. Les rimes ac-

cumulées et la mesure singulière des vers donnent l'idée de la musique sourde qui accompagne les danses nocturnes de ces êtres ténébreux. On est fâché d'y trouver les noms d'objets dégoûtans; mais qui a jamais supposé que la chaudière magique fût remplie d'aromates agréables? C'est, comme le poëte dont nous avons parlé, vouloir que l'enfer donne de bons conseils. Ces ingrédiens rebutans, dont l'imagination se détourne avec horreur, sont ici le symbole des forces ennemies qui fermentent dans le sein de la nature, et l'effroi moral qu'on éprouve surmonte le dégoût des sens. Les Sorcières parlent entr'elles comme des femmes du peuple, car c'est ce qu'il faut qu'elles soient, mais leur ton s'élève lorsqu'elles s'adressent à Macbeth. Les prophéties qu'elles prononcent elles-mêmes ou qu'elles font prononcer par des Fantômes, ont cette brièveté obscure, cette solennité majestueuse que l'on retrouve dans toutes les paroles des oracles, et qui a toujours répandu la terreur parmi les mortels. On voit ainsi que ces Magiciennes sont uniquement des instrumens, que des esprits invisibles les gouvernent, et que d'elles-mêmes

elles n'auroient pu s'élever à la haute sphère, d'où elles influent sur des événemens aussi grands que terribles. Et pourquoi Shakespear leur a-t-il fait jouer dans sa tragédie le même rôle qu'elles jouent, d'après les anciennes chroniques, dans l'histoire de Macbeth? Un grand forfait est commis, un vieillard vénérable et le meilleur des rois, Duncan, est assassiné pendant son sommeil et malgré les saintes lois de l'hospitalité, par un de ses sujets qu'il a comblé de bienfaits. Des motifs naturels auroient paru trop foibles pour expliquer cette action, ou du moins il eût fallu peindre celui qui l'exécute sous les traits du scélérat le plus noir et le plus endurci. Shakespear a conçu une idée sublime; il a montré un héros plein de grandeur, mais ambitieux, qui succombe à une épreuve profondément combinée par l'enfer, et qui conserve l'empreinte de la noblesse primitive de son ame, dans tous les crimes auxquels il est entraîné par les conséquences nécessaires de son premier forfait. Le meurtre de Duncan peut à peine être attribué à Macbeth, et ce qu'il a de plus odieux retombe sur les instigateurs de cette horrible action. La première idée lui en a été

inspirée par les êtres dont toute l'activité est dirigée vers le mal. Les Magiciennes surprennent Macbeth dans l'ivresse de la gloire après un combat où il a été victorieux. Elles font briller à ses yeux, comme une promesse du destin, l'image des grandeurs qu'il ne peut obtenir que par un crime, et elles donnent de l'autorité à leurs paroles par l'accomplissement immédiat d'une première prédiction. L'occasion de tuer le Roi s'offre bientôt; Lady Macbeth conjure son époux de ne pas la laisser échapper. Elle fait valoir avec chaleur tous les prétextes qui peuvent colorer et ennoblir ce forfait, et Macbeth, hors de lui, l'exécute dans un état d'égarement. Mais le remords dont il avoit entrevu l'horreur avant son action, s'empare de son ame aussitôt qu'il l'a commise, et ne lui laisse ni le jour ni la nuit aucun repos. Cependant il est pris dans les filets de l'enfer. On voit en frissonnant ce guerrier qui bravoit la mort, à présent qu'il a risqué la vie à venir (*we'd jump the life to come*) s'attacher avec anxiété à son existence terrestre, et renverser sans pitié tout ce qui, d'après ses noirs soupçons, le menace de quelque péril. Si l'on déteste ses attentats,

on ne peut sans quelque pitié envisager l'état de son ame. On déplore la perte de ses nobles dispositions, et l'on admire encore, dans la manière dont il fait acheter sa vie, la lutte d'une volonté courageuse contre une lâche conscience.

La destinée des Anciens semble régner encore dans cette tragédie. L'action d'une puissance surnaturelle s'y déploie dès la première scène, et le premier événement dont elle est l'origine entraîne inévitablement tous les autres. On y retrouve ces Oracles ambigus qui, en s'accomplissant littéralement, trompent ceux qui s'y confient. Cependant ce sont des vues plus élevées que celle du paganisme qui ont inspiré cet ouvrage. Le poëte a voulu montrer que si le combat du bien et du mal a lieu sur la terre, c'est par la permission d'une providence qui change en bienfaits plus universels, la malédiction qu'un petit nombre de mortels ont attirée sur leurs têtes.

Le poëte dispense à la fin une juste rétribution à tous les personnages de sa pièce. La plus coupable des complices du régi-

cide, Lady Macbeth, tombe dans une maladie incurable causée par ses remords. Elle meurt sans être pleurée de son époux, avec toutes les marques du désespoir. Macbeth est jugé encore digne de mourir de la mort des héros sur le champ de bataille. Le brave Macduff, le libérateur de sa patrie, a pour son partage la satisfaction de punir de sa propre main le meurtrier de sa femme et de ses enfans. L'objet de la jalousie de Macbeth, Banco, expie par une prompte mort, la curiosité ambitieuse qui l'a porté à vouloir connoître un glorieux avenir, mais comme il ne s'est point laissé séduire par les insinuations des Magiciennes, son nom est béni dans sa postérité, et ses enfans possèderont d'âge en âge cette couronne dont Macbeth s'est emparé seulement pendant sa vie. Relativement à la marche de l'action, cette pièce est absolument le contraire d'*Hamlet*, elle s'avance avec une effrayante rapidité de la première catastrophe (le meurtre de Duncan), jusqu'à la conclusion, et tous les desseins y sont exécutés aussitôt que conçus.

Dans tous les traits de ce dessein hardi, on

reconnoît un siècle vigoureux, un climat du nord, qui produit des hommes de fer. Il est difficile de déterminer au juste la durée de l'action; d'après l'histoire elle comprend peut-être des années, mais nous savons que le tems le plus rempli est toujours le moins long pour l'imagination, et ce que renferme ici un espace étroit, non-seulement à l'égard des événemens extérieurs, mais relativement à l'état moral des personnages, est véritablement prodigieux. Il semble qu'on ait enlevé toutes les entraves qui retardent l'immense horloge du tems, et que ses rouages s'engraînent avec une effrayante rapidité. Rien n'est comparable à la puissance de ce tableau pour exciter la terreur. On frissonne en se rappelant le meurtre de Duncan, le simulacre de poignard qui voltige devant les yeux de Macbeth, l'apparition de Banco pendant le repas, l'arrivée nocturne de Lady Macbeth endormie. De pareilles scènes sont uniques, Shakespear seul en a pu concevoir l'idée, et si elles se présentoient plus souvent sur la scène, il faudroit mettre la tête de Méduse au nombre des attributs de la Muse tragique.

Je ferai remarquer encore une circonstance très-accessoire, qui montrera que Shakespear ne manquoit pas d'adresse politique, et qu'il a su flatter habilement un Roi, dans un ouvrage dont le dessein est d'ailleurs tout-à-fait poétique. Jaques I.er tiroit son origine de Banco et il fut le premier souverain qui réunit les trois sceptres d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande; aussi le voit-on passer avec le signe visible de cette triple royauté dans la procession magique de la grotte, et on lui promet une longue suite de successeurs. Il est même fait mention fort naturellement de ce don de guérir certaines maladies, par l'imposition des mains, que le Roi Jaques prétendoit avoir hérité d'Edouard le confesseur *, et auquel il attachoit une grande importance. On peut per-

* En nommant Edouard le confesseur, on donne l'époque à laquelle cette histoire doit s'être passée. Les ruines du château de Macbeth subsistent encore à Inverness, et les Comtes actuels de Fife sont des descendans du brave Macduff. Ils ont joui jusqu'à la réunion de l'Ecosse de priviléges particuliers, en récompense des services que leurs ancêtres avoient rendu à la couronne.

mettre assurément de pareilles applications sans danger pour la poésie, c'est ainsi qu'Eschyle vantoit l'Aréopage à ses concitoyens, et que Sophocle célébroit la gloire d'Athènes.

De même que dans Macbeth, Shakespear a porté la terreur à son plus haut degré, de même dans le Roi Léar il semble avoir épuisé la pitié. L'attention ne se dirige pas sur les personnages qui agissent, mais sur ceux qui souffrent. Ce n'est pas ici un malheur, comme ceux de la plupart des tragédies, où les coups subits de la fortune semblent relever l'objet qui en est atteint, et où de glorieuses consolations accompagnent le souvenir de ce qu'il a perdu. C'est la chute dans cette profonde misère qui dépouille le malheureux, non-seulement de tout son éclat extérieur, mais encore de ses avantages naturels, et qui le livre au dénuement et à l'abandon. La noire ingratitude de deux de ses filles, avilit chez un infortuné la triple dignité, de vieillard, de père et de Roi. Le vieux Léar, égaré par une tendresse insensée, a donné tout ce qu'il possédoit à ses filles, ses filles lui refusent un asile, et il est obligé d'aller mendier son pain. Sa

raison que l'âge avoit affoiblie achève de s'altérer, et il est déjà plongé dans une démence incurable lorsqu'on veut le retirer d'une situation aussi abjecte. Les tendres soins d'une autre de ses filles, le dévouement d'un ancien ami ne peuvent plus rien pour lui, ses forces morales et physiques sont anéanties, et il ne lui reste de la vie que la faculté d'aimer et de souffrir. Quel tableau que celui de la rencontre de Léar avec Edgar au milieu d'une nuit orageuse dans une misérable hutte de paysan! Edgard, jeune homme que la perfidie de son frère et l'erreur de son père ont aussi précipité d'une situation élevée, dérobe sa vie à la persécution, et il erre de lieu en lieu sous l'apparence d'un mendiant possédé de l'esprit malin. Le Fou du Roi, malgré l'avilissement volontaire que suppose son état, est, après le Comte de Kent, le compagnon le plus fidèle et le plus sage conseiller du vieux Léar. Il cache de la raison et un bon cœur sous l'habit grotesque de la folie, tandis que le généreux Edgar contrefait à son tour l'insensé, et ces deux folies simulées font ressortir encore davantage la démence réelle qui s'augmente à tous les instans chez le Roi, depuis que son cœur a été déchiré par la douleur

la plus affreuse. Quelle forte émotion excite encore la réunion d'Edgar et de Gloster après que ce dernier a été privé de la vue! et quoi de plus touchant que ce fils rejeté qui devient le conducteur de son père! qui sous l'apparence d'un démoniaque est encore son ange gardien, et le préserve du suicide auquel l'entraînoit le désespoir! Mais qui pourroit mesurer la force des situations et des images par lesquelles, dans cette tragédie terrible, le poëte ébranle notre ame?

Je ne ferai qu'une réflexion sur l'ordonnance générale de la pièce. Shakespear a laissé l'histoire de Léar et de ses filles telle qu'elle lui a été transmise par une vieille tradition, et il n'y a effacé aucun des traits qui caractérisent la simplicité des tems anciens; mais cette tradition ne contenoit rien qui eut rapport à Gloster et à ses fils. Shakespear a emprunté cette anecdote d'un autre poëte, et il s'est plu à la faire entrer dans son sujet. On a blamé cette épisode comme contraire à l'unité d'action. Néanmoins il y a toujours de l'unité quand les parties entrelacées contribuent à l'intrigue et au dénouement général. Et avec quel art ingénieux, ces deux branches principales de la

composition ne s'engagent-elles pas l'une dans l'autre. L'attachement de Gloster pour le malheureux Roi Léar, fournit à son fils Edmond le moyen de consommer sa ruine, et c'est par une suite de ce même attachement qu'Edgard, que le fils rejeté, devient le libérateur de son père. D'un autre côté, Edmond soutient avec activité la cause de Regane et de Gonerill, et la passion coupable qu'il leur inspire, est ce qui les entraîne toutes deux à la mort qu'elles ont méritée. Ainsi les conditions essentielles d'une composition dramatique se trouvent remplies dans cet ouvrage, mais c'est là le moindre mérite d'un rapprochement qui est peut-être la source des beautés sublimes dont il est plein. Le fond de ces deux situations est assez semblable. C'est toujours un père trompé qui méconnoît le meilleur de ses enfans, et des enfans injustement préférés qui récompensent leur père par la ruine de tout son bonheur. Mais à côté de cette ressemblance générale, il y a des circonstances de détail tellement différentes, que ces deux peintures, qui agissent également sur le cœur, forment un contraste parfait pour l'imagination. Si Léar seul avoit été rendu malheureux par

ses enfans, l'impression, toujours déchirante, eût été celle que cause une infortune particulière, mais la réunion de deux exemples aussi inouis, se présente comme un renversement de l'ordre universel, le tableau devient gigantesque, et cause le genre d'effroi qu'on éprouveroit si les sphères célestes venoient à se déranger de leurs cours.

Pour sauver en quelque manière l'honneur de la nature humaine, Shakespear tient toujours présent à l'esprit des spectateurs que ces événemens se passent dans un siècle de barbarie, et quoiqu'il n'accorde pas bien savamment toutes les circonstances de sa pièce avec l'époque qu'il indique, il cherche sans cesse à faire entendre que les Anglois qu'il met en scène étoient encore payens. C'est sous ce point de vue qu'il faut juger les expressions et les détails de mœurs, qui paroissent d'une extrême rudesse; telle est par exemple la manière indécente dont Gloster reconnoît son fils naturel, et la cruauté révoltante dont le Duc de Cornouailles use lui-même envers Gloster. Il n'y a pas jusqu'à la vertu du brave Kent qui ne porte l'empreinte

de ces têms de férocité, où une vigueur indomptée se déployoit dans tous les sens. Shakespear n'a point cherché à orner le Roi de qualités inutiles, sa situation commandoit assez la pitié pour qu'on pût avouer ce qu'il avoit fait pour s'attirer ses malheurs. Léar est irascible et impérieux, il montre déjà qu'il est presque retombé dans l'enfance, lorsqu'il bannit la plus jeune de ses filles parce qu'elle refuse d'imiter les exagérations hypocrites de ses sœurs. Mais avec tous ses défauts, il a un cœur profondément sensible et capable de la plus ardente reconnoissance, et on voit encore briller des sentimens dignes d'un Roi, à travers l'obscurcissement de sa raison. Je n'ose pas m'essayer à parler de Cordélie, et des expressions admirables, quoiqu'en petit nombre, qui font connoître son ame céleste. Il n'y a qu'Antigone à qui elle puisse être comparée. On a trouvé sa mort révoltante, et lorsqu'on joue cette pièce en Angleterre, Cordélie y est représentée à la fin heureuse et triomphante. Mais j'avoue que je ne conçois pas quelle idée on se fait de l'Art dramatique et de la liaison des parties d'un ouvrage, quand on croit pouvoir à volonté ajuster deux dé-

nouemens à la même pièce. Après que Léar a supporté tant de maux, il n'y a plus que la douleur de perdre Cordélia qui puisse le faire mourir d'une manière théâtrale, et si on le rétablit dans son premier état, l'ensemble de la pièce perd sa signification. Dans le plan de Shakespear, tous les coupables sont punis, parce que le méchant court à sa perte, mais les secours de la vertu arrivent trop tard ou sont insuffisans contre l'active habileté du vice. Les personnages n'ont qu'une foi vacillante à la justice des Dieux, et telle qu'elle devoit exister chez des payens; le poëte nous montre que cette foi, pour être pleinement raffermie, doit s'étendre sur un espace plus vaste que la courte vie des mortels.

Les cinq tragédies dont je viens de parler sont, à juste titre, les plus célèbres des ouvrages de Shakespear. Dans les trois dernières surtout, son génie prend un vol presque surnaturel. L'esprit se perd dans la contemplation de ce qu'elles renferment d'élevé et de profond, et l'ame est bouleversée par ce qu'elles ont de terrible. Quelques-unes des tragédies historiques de ce poëte ont cepen-

dant une grande perfection dans leur genre, et toutes se distinguent par quelque mérite particulier.

Ce qu'on doit admirer, surtout, dans les trois pièces tirées de l'histoire Romaine, *Coriolan*, *Jules-César* et *Antoine et Cléopâtre*, c'est l'habileté du poëte qui, en excluant avec rigueur tout mélange étranger et toute supposition arbitraire, a cependant su remplir les conditions essentielles de l'Art dramatique. Ces pièces sont la chose même, elles semblent n'avoir d'autre but que de reproduire l'Histoire, et sous cette apparence si simple, elles cachent un art étonnant. Shakespear sait découvrir le point de vue poétique pour chacun des phénomènes du passé. Sans rien changer à une action, il la sépare de la chaîne immense des événemens écoulés, et lui donne de l'unité et de la rondeur. Ici les formes dramatiques, les plus grandes et les moins gênées font revivre l'ancienne Rome devant nos yeux, et les héros de Plutarque sont célébrés par une poésie vive et animée.

C'est dans Coriolan qu'il y a le plus d'alliage

comique. Shakespear se laisse toujours aller à de la gaîté lorsqu'il peint la multitude et ses aveugles mouvemens. Il semble craindre qu'on ne s'aperçoive pas de toute la sottise qu'il donne aux Plébéiens dans cette pièce, et il la fait encore ressortir par le rôle satyrique et original du vieux Menenius. Il résulte de là des scènes plaisantes d'un genre tout à fait particulier, et qui ne peuvent avoir lieu que dans des drames politiques de cette espèce. Je citerai, entr'autres, celle où Coriolan, pour parvenir au consulat, doit briguer les voix des citoyens de la plus basse classe; comme il les a trouvés lâches à la guerre, il les méprise de tout son cœur, et ne pouvant pas se résoudre à montrer l'humilité d'usage, il finit par arracher leurs suffrages en les défiant.

J'ai déjà montré ailleurs * pourquoi il falloit, dans *Jules-César*, afin que l'action fut complète, que la pièce continuât jusqu'à la défaite de Brutus et de Cassius. Ce n'est

---

* Tome II, page 97.

point César qui est le héros de la tragédie, c'est Brutus, et son caractère y est développé avec le plus grand soin. Cependant le poëte a indiqué avec finesse la supériorité que donnoit à Cassius une volonté plus forte, et des vues plus justes sur les événemens. L'ame de Brutus étoit trop exaltée pour qu'il pût être chef de parti dans un état déjà corrompu, et il commit des fautes qui firent prendre une tournure malheureuse à la cause des conjurés. On a blâmé la jactance des discours de César, mais puisque le poëte ne le fait pas agir, il faut qu'il donne la mesure de sa grandeur par l'impression qu'il produit sur les autres, et par sa confiance dans ses propres forces. Cette confiance ne manquoit assurément pas à César, comme on peut le voir dans l'Histoire et dans ses propres écrits, mais sans doute, elle se manifestoit plutôt par des railleries spirituelles contre ses antagonistes, que par des rodomontades. Les deux derniers actes de cette pièce ne se soutiennent pas au niveau des premiers, pour la pompe et le mouvement de de la scène, et c'est un grand désavantage au théâtre. L'entrée de César est majestueuse. C'est une marche solennelle. Il s'avance au

milieu de ses guerriers. Aussitôt qu'il parle, la musique s'arrête, tout se tait, et ses paroles, en petit nombre, sont recueillies comme des oracles. La conjuration est une véritable conjuration. On prépare en secret, au milieu des ténèbres de la nuit et dans des entrevues clandestines, le coup qui doit être frappé au grand jour et qui changera la face du monde. Le désordre de la foule avant le meurtre de César, la consternation de tout le peuple et même celle des conjurés après l'action, sont des peintures de main de maître. L'effet est porté à son comble au moment du convoi funèbre et du discours d'Antoine. L'ombre de César paroît plus puissante pour venger sa chute qu'il ne l'étoit lui-même pour la prévenir. Après que le conquérant et le dominateur du monde s'est montré dans tout son éclat et qu'il a disparu, il ne reste plus pour occuper l'attention, que Brutus et Cassius : ils se présentent seuls, et comme les derniers Romains qui existent encore. Mais un projet hardi excite bien plus vivement la curiosité, que la ferme résolution d'en supporter les conséquences.

La pièce de *Jules-César* est à certains égards continuée dans *Antoine et Cléopatre*. Deux caractères principaux, ceux d'Antoine et d'Auguste, s'y retrouvent avec les mêmes traits. Cette dernière tragédie comprend un champ très-vaste; le plan en est moins simple que celui de Jules-César. La réunion, sur une seule tête, de la souveraineté divisée de l'Empire Romain, amena des événemens peut-être trop grands et trop variés pour qu'on pût les rassembler en un même tableau. La véritable difficulté du drame historique tient à ce qu'il doit être, tout à la fois, un extrait concis et un développement animé de l'Histoire. C'est cette difficulté que Shakespear a presque toujours surmontée avec succès; mais ici les faits qui se passent hors de la scène sont si légèrement indiqués, qu'on ne pourroit guère les comprendre si on ne les connoissoit pas d'avance. C'est là sans doute un défaut, car l'intelligence d'un ouvrage de l'Art doit être indépendante de toute étude précédente. Plusieurs personnages importans paroissent un instant pour disparoître aussi tôt. Ce qui sert à préparer l'effet ou contribue à le produire, n'est point rassemblé en masses assez distinctes pour que

l'attention ne se disperse pas. Cependant les héros du drame sont dessinés et coloriés avec vivacité, ils ressortent fortement et frappent l'imagination. On voit dans Antoine un mélange de grandes qualités, de foiblesses et de vices. Dévoré d'ambition, mais susceptible de mouvemens généreux, plongé dans les voluptés, mais sensible à la honte, il se relève par momens et embrasse de nobles résolutions, qui échouent de nouveau contre les séductions d'une femme. C'est Hercule portant les chaînes d'Omphale, mais c'est Hercule transporté dans les tems historiques et revêtu du costume Romain. La coquetterie artificieuse de Cléopâtre est dépeinte sans ménagemens. Elle aussi est un être équivoque, un composé de fierté royale, de vanité féminine, de volupté, d'inconstance et de sincère attachement. Il n'y a pas de dignité tragique dans la passion qu'elle éprouve et qu'elle inspire, mais il y a une sorte d'intérêt qui tient à son propre charme. Antoine et Cléopâtre semblent créés l'un pour l'autre; elle est unique dans l'univers par l'éclat de sa beauté, comme il l'est par la gloire de ses actions, et on leur pardonne d'avoir associé

leurs vies, parce qu'ils se suivent dans le tombeau. Le caractère ouvert et abandonné d'Antoine forme un contraste heureux avec le froid et étroit égoïsme de César Octave. Shakespear a fort bien tracé ce dernier portrait, et ne s'est point laissé éblouir par le bonheur et la grande réputation d'Auguste.

Timon d'Athènes et *Troïle et Cressida* ne sont point des drames historiques, et cependant on ne peut nommer ces pièces ni des tragédies, ni des comédies; toutefois, une action également placée dans l'antiquité, leur donne quelques rapports avec les pièces tirées de l'Histoire Romaine, et c'est pourquoi j'ai différé d'en parler jusqu'à ce moment. *Timon d'Athènes* est de tous les ouvrages de Shakespear celui qui a le plus le caractère de la satire; de la satire gaie, dans la peinture des flatteurs et des parasites, et de la satire mordante, à la manière de Juvénal, dans l'amère véhémence du rôle de ce Timon, qui s'indigne si fortement de la fausseté et de l'ingratitude des hommes. La fable de la pièce est fort simple et se divise en masses bien distinctes. Dans les premières scènes,

Timon se montre ami de la joie, libéral, magnifique; il est l'objet des flatteries de ses nombreux protégés. Dans le second et le troisième acte, on le voit accablé de dettes et mettant à l'épreuve ses prétendus amis, dont aucun ne se trouve mériter ce titre. Enfin, les deux derniers actes contiennent la fuite de Timon dans un désert et la peinture de la sombre mélancolie qui le conduit au tombeau. Le seul épisode, si c'en est un, qu'il y ait dans cette pièce, est l'exil d'Alcibiade et son retour à main armée; le poëte a voulu rapprocher ainsi l'ingratitude de l'état envers son défenseur, de celle des particuliers envers leur bienfaiteur; mais comme le mérite des services que l'un et l'autre ont rendus est bien différent, leur conduite n'est pas non plus la même. Alcibiade parvient à reconquérir la considération qu'il avoit perdue, et Timon se chagrine jusqu'à en mourir. Si le poëte, ainsi qu'il est juste, prend parti pour Timon contre l'ingratitude des hommes, d'un autre côté il n'épargne pas ce personnage. Il en fait un fou écervelé dans sa bienfaisance, et un fou atrabilaire dans sa rancune; jamais il ne le doue de cette sagesse qui enseigne la juste mesure

de toutes choses. Timon prouve la sincérité de ses sentimens exagérés, en rejetant un trésor que la fortune lui avoit envoyé et surtout en mourant de tristesse. Cependant, on voit que la vanité a joué un grand rôle dans sa vie, et qu'il a voulu se distinguer également comme prodigue et comme hermite. C'est ce que démontre jusqu'à l'évidence une scène incomparable, où le Cynique Apemantus vient le voir dans le désert. Ils ont une sorte de rivalité de misantropie, le philosophe reproche à Timon d'avoir embrassé par nécessité le genre de vie qu'il a lui-même choisi volontairement, et Timon ne supporte pas la pensée d'être pris pour un imitateur. L'on ne peut, dans un pareil sujet, produire l'effet auquel on aspire que par l'accumulation des traits analogues, mais Shakespear a mis un esprit infini à nuancer ces traits de mille manières. Le concert des flatteries et des témoignages de dévouement est très-amusant; ce qui l'est encore plus, c'est de voir revenir la foule des amis que le malheur de Timon avoit dispersés, dès qu'ils croient apercevoir l'aurore d'une nouvelle fortune. Les discours du misantrope revenu de ses illusions, épuisent

toutes les images de la haine : c'est un vocabulaire d'éloquentes malédictions.

Troïle et Cressida est la seule pièce que Shakespear ait imprimée sans l'avoir faite représenter. Il semble qu'il ait voulu une fois, sans s'occuper de l'effet théâtral, exercer toute la finesse de son esprit et se livrer au plaisir de faire entendre autre chose que ce qu'il dit. C'est une ironie continue sur la plus fameuse des traditions héroïques, la guerre de Troïe. De pompeuses descriptions, des maximes sages et ingénieuses, la haute opinion que les héros ont d'eux mêmes et de leurs compagnons d'armes, tout sert à faire ressortir plus fortement la cause méprisable de cette guerre, la mollesse et la désunion qui la prolongent. Agamemnon avec son autorité suprême, Ménélas avec le souvenir des affronts qu'il reçus, Nestor avec son expérience, Ulysse avec sa finesse ne peuvent en rien faire avancer les choses. Enfin, lorsqu'on a réussi à arranger un duel entre le fanfaron Ajax et Hector, celui-ci refuse sérieusement de se battre parce qu'Ajax est son cousin. Achille est le plus mal traité de tous.

Après s'être fait long-tems presser et avoir paru décidé à persister dans une dédaigneuse inaction, dont Thersite en vrai bouffon amuse les loisirs, il finit par tomber sur Hector au moment où celui-ci est désarmé, et le fait battre par ses Mirmidons. Il ne faut cependant pas s'imaginer que Shakespear ait commis un blasphême envers le grand Homère. Ce n'est pas l'Illiade qu'il a en vue, mais il se moque des romans de chevalerie sur la guerre de Troïe, qu'on tiroit de Darès le Phrygien. Il a placé là tout naturellement les amours de Troïle et de Cressida; histoire dès-lors si connue en Angleterre, que le nom de Troïle y étoit passé en proverbe, pour indiquer un amant trompé et fidèle, comme celui de Cressida, pour désigner une femme perfide. Le personnage qui favorise leur inclination, Pandarus a aussi donné son nom, dans la langue angloise, aux intrigans de la même espèce. Les peines infinies qu'il se donne pour réunir les amans, font un effet d'autant plus gai qu'elles sont inutiles, et que Cressida est assez séduisante par elle-même. La peinture de cette femme qui attise par ses refus la flamme de son amant, et sait faire de la pudeur une arme

de coquetterie, cette peinture est un peu vive, mais elle est pleine d'agrément. Troïle, le modèle des héros amoureux, voit cependant, avec assez de patience, la liaison de sa maîtresse avec Diomède ; il jure, il est vrai, de se venger, mais ces emportemens ne font de mal à personne. Enfin, Shakespear, n'a pas voulu que l'intérêt et l'estime pussent se placer nulle part (si ce n'est peut-être sur Hector), dans une pièce, qui, par la pompe de la poésie et tout un héritage de grands souvenirs, sembloit prétendre à l'admiration; mais il a su donner de l'amusement aux esprits ingénieux par le double sens de cette composition.

Les drames tirés de l'Histoire d'Angleterre sont au nombre de dix et forment par leur réunion un des ouvrages de Shakespear qui a le plus de véritable mérite, et qui a été composé, du moins en partie, dans la plus parfaite maturité de son talent. Ce n'est pas sans y penser que je dis un ouvrage, car il est clair que le poëte en a co-ordonné toutes les parties, de manière à former un grand ensemble. C'est une magnifique Epopée dramatique, dont les pièces isolées font les dif-

férens chants. Les traits principaux des événemens sont rendus avec tant de justesse, leurs causes apparentes et leurs mobiles secrets sont saisis avec tant de pénétration, que nous pouvons y étudier l'Histoire, pour ainsi dire, d'après nature, sans craindre que des images aussi animées s'effacent jamais de notre esprit. Mais cette suite de tragédies est faite pour donner une leçon encore plus élevée et plus étendue; elle offre des exemples applicables à tous les tems de la marche des affaires politiques, et ce miroir des Rois devroit être le manuel des jeunes Princes. Ils y apprendroient combien leur vocation est noble et combien leur position est difficile; ils y verroient les dangers de l'usurpation, la chute inévitable de la tyrannie qui mine ses propres fondemens en cherchant à les raffermir; ils y contempleroient enfin les suites funestes qu'ont souvent, pour des peuples et des siècles entiers, les crimes, les fautes, et même les foiblesses du chef de l'état.

Huit de ses pièces depuis *Richard II* jusqu'à *Richard III*, se suivent immédiatement et sans interruption; elles comprennent ainsi

une période de près de cent ans, et qui est une des plus actives de l'Histoire d'Angleterre. Les événemens qui y sont dépeints ne se succèdent pas seulement, mais ils s'enchaînent nécessairement les uns aux autres, car ce n'est que lorsque Henri VII monta sur le trône qu'on vit finir ce cercle de révoltes, de divisions, de guerres civiles et étrangères qui avoient commencé avec la déposition de Richard II. Pour faire sentir la liaison qui existe entre ces huit pièces et leur commune direction, je vais retracer en peu de mots les faits historiques sur lesquels elles se fondent.

Le gouvernement foible et négligent de Richard II, et l'injustice de ce prince envers ses proches, causèrent la révolte de Bolingbroke. Cependant la déposition de Richard fut irrégulière, quant à la forme, et dans aucun cas Bolingbroke ne devoit être l'héritier du trône. Ce fondateur habile de la grandeur de la maison de Lancastre, s'empara de la couronne sous le nom d'Henri IV, mais il n'en jouit pas tranquillement. Les Barons mutinés, ceux mêmes qui avoient favorisé ses prétentions, suscitèrent de grands troubles

sous son règne ; il conçut aussi de la jalousie des qualités brillantes de son fils, et cette défiance, bien plus qu'un penchant véritable, porta le Prince de Galles à se jeter dans une société licencieuse, pour éviter l'apparence de l'ambition. Ces faits sont représentés dans les deux drames d'*Henri IV*. Les entreprises des mécontens en font la partie sérieuse, et les folies de jeunesse du Prince de Galles en remplissent les scènes comiques. Lorsque ce Prince belliqueux monta sur le trône, sous le nom d'Henri V, il résolut de soutenir par de la gloire ses droits équivoques, et il crut que des conquêtes étrangères préviendroient des révoltes intestines. Ce fut la cause de ces guerres plus funestes qu'avantageuses avec la France, que Shakespear a célébrées dans la pièce d'*Henri V*. La mort prématurée de ce Roi, la longue minorité d'Henri VI et sa constante incapacité dans l'art de régner, attirèrent les plus grands malheurs sur l'Angleterre. La division se mit parmi les chefs du gouvernement ; il en résulta des fautes de tout genre, et les provinces conquises sur la France furent perdues. Alors parut un concurrent hardi que son droit incontestable (si trois

règnes consécutifs n'établissent pas une prescription), appeloit au trône. La guerre éclata entre les maisons d'Yorck et de Lancaster, et après avoir désolé long-tems le royaume, elle finit par le triomphe de la maison d'Yorck. Ces événemens ont été dépeints par Shakespear dans les trois parties d'*Henri VI*. Il a montré dans *Richard III*, comment Edouard IV, en s'adonnant aux voluptés, avoit promptement trouvé la mort sur un trône acheté par des actions cruelles. Son frère Richard, qui avoit puissamment contribué à relever la fortune de la maison d'Yorck, ne fut pas satisfait du titre de Régent, et il se fraya par des crimes affreux une route secrète vers la royauté. Mais sa tyrannie sombre et cruelle le rendit odieux au peuple et fut la juste cause de sa ruine. Il fut vaincu par un jeune Prince, issu de la race royale, qui ne s'étoit jamais souillé du sang Anglois dans les guerres civiles, et qui en délivrant sa patrie d'un monstre, racheta ce que ses droits pouvoient avoir de douteux. Une nouvelle époque de l'histoire d'Angleterre commence avec Henri VII. La malédiction sembloit enfin être expiée, et ce fut sous ce règne qu'on vit finir la longue

suite d'usurpations, de révoltes et de guerres civiles, dont l'origine remonte à la coupable insouciance qui avoit coûté la couronne à Richard II.

Telle est la connexion évidente de ces huit drames. Ils n'ont cependant pas été composés dans l'ordre chronologique; car Shakespear, selon toute apparence, avoit commencé par les quatre derniers. On convient du moins que les trois parties d'*Henri VI* furent son coup d'essai dans ce genre, et *Richard III*, soit pour les événemens soit pour le style, en est évidemment la continuation. Après avoir composé ces quatre drames, Shakespear retourna en arrière jusqu'à l'époque de Richard II, et rejoignit avec beaucoup d'art ces deux séries de pièces l'une à l'autre. Les trilogies des anciens nous ont déjà fait voir qu'il n'étoit pas impossible de former un tout dramatique bien circonscrit, qui contînt cependant quelques allusions à une pièce dont l'action suit ou précède celle qu'on représente.

La plupart de ces drames historiques ont néanmoins pour conclusion un point de repos

bien marquant dans l'Histoire. *Richard II* se termine par le meurtre de ce Roi ; la seconde partie d'*Henri IV*, par l'avènement au trône du Prince de Galles. *Henri V*, par un traité de paix avec la France. La première partie d'*Henri VI* finit de même par un traité, la troisième par l'assassinat de Henri et le commencement du règne d'Edouard ; la défaite et la mort de Richard III terminent la pièce de ce nom. La conclusion de la première partie d'*Henri IV*, et de la seconde d'*Henri VI*, est beaucoup moins satisfaisante, car la mort de Percy n'étouffa pas cette révolte des Grands du Royaume dont on voit la continuation dans la pièce suivante ; et la victoire qu'Yorck remporta à Saint-Alban ne fut pas non plus un événement décisif dans les guerres des deux roses. Shakespear s'est soumis à cet inconvénient, en faveur de la beauté du sujet. Le tableau de cette terrible guerre civile étoit trop grand et trop riche pour un seul drame, et cependant le cours des événemens ne s'arrêtoit nulle part. Le règne d'Henri IV auroit pu être renfermé plus facilement dans les bornes d'une pièce, mais il avoit trop peu d'intérêt théâtral et d'éclat historique pour

produire un effet marquant dans un genre entièrement sérieux. C'est pourquoi Shakespear a donné beaucoup de développement aux caractères comiques des compagnons du Prince de Galles, et l'apparition de ces personnages forme une espèce d'intermède qui remplit les lacunes des événemens politiques, et compose la moitié de la pièce.

Les deux autres pièces tirées de l'histoire d'Angleterre ne se joignent pas immédiatement aux précédentes. Le Roi Jean régna près de deux cents ans avant Richard II, et la mort de Richard III est séparée de l'avénement au trône d'Henri VIII, par le long règne d'Henri VII, règne que Shakespear a passé sous silence, parce qu'il n'étoit pas susceptible d'être traité dramatiquement. L'on peut cependant considérer *le Roi Jean* et *Henri VIII* comme le prologue et l'épilogue des huit drames qui se suivent sans interruption. On traite déjà dans *le Roi Jean* tous les sujets politiques et nationaux qui jouent ensuite un si grand rôle, et l'on y voit des guerres et des traités avec la France, une usurpation et les actions tyranniques qu'elle entraîne,

l'influence du Clergé et les divisions des Grands. *Henri VIII*, au contraire, nous introduit dans un autre siècle, il nous dépeint la politique de l'Europe moderne, le raffinement des mœurs de la cour sous un monarque voluptueux, la situation dangereuse des favoris qui s'élèvent sur les ruines les uns des autres, en un mot, il nous montre le despotisme, revêtu de formes plus polies, mais qui n'en est ni moins injuste ni moins cruel. Shakespear a fait entrer dans cette pièce des prophéties sur la naissance d'Elisabeth, et il a conduit ainsi jusqu'au siècle où il vivoit, son grand poëme sur l'histoire des Anglois du moyen âge. Il est probable qu'il a composé *le Roi Jean* et *Henri VIII* plus tard que les autres pièces historiques, et dans le but de donner plus d'ensemble à leur réunion.

Les événemens politiques et militaires sont présentés, dans *le Roi Jean*, avec d'autant plus de pompe qu'ils ont moins de véritable grandeur. La fausseté et l'avidité des Princes s'y expriment en style diplomatique. Le bâtard Faulconbridge est le véritable interprête de ce genre de langage. Il se moque des res-

sorts cachés de la politique mais sans en désapprouver l'emploi, car il cherche à faire sa fortune par des moyens analogues, et il avoue que, puisque le monde ne laisse pas d'autre choix, il veut être rangé parmi les trompeurs plutôt que parmi les dupes. Son frère lui intente un procès au sujet de son patrimoine, et cela même le fait reconnoître à la cour comme fils naturel du fameux Richard Cœur-de-Lion. Ce différent forme le sujet d'un petit prologue très-divertissant et très-original, inséré dans la pièce même.

Au milieu de toute cette dissimulation des ambitieux, que le poëte nous peint de tant de manières, il produit une impression d'autant plus profonde, quand il nous montre la nature à découvert, et qu'il fait pénétrer un rayon de lumière dans les profondeurs du cœur humain. C'est un véritable chef-d'œuvre que la scène si courte où, sans oser exprimer clairement sa pensée, Jean demande à Huber de le débarrasser du jeune Arthur qui lui barre le chemin du trône. La tendre victime d'une ambition effrénée, l'aimable Arthur excite l'intérêt le plus profond. La pitié qu'il

inspire deviendroit même trop douloureuse ; dans la scène où Huber se prépare à le priver de la vue avec un fer chaud, si le charme des paroles de cet enfant qui attendrit jusqu'à Huber lui-même, ne se répandoit pas sur le sentiment qu'on éprouve. L'expression de la douleur maternelle de Constance, lorsqu'elle apprend l'emprisonnement de son fils, est de la plus ravissante beauté ; les derniers momens du Roi Jean lui-même, de ce lâche usurpateur, qu'on ne peut ni estimer ni plaindre, sont peints de manière à éteindre la haine qu'il inspire, et à remplir l'ame de méditations sérieuses sur les égaremens volontaires et sur le sort inévitable des mortels.

Shakespear nous dépeint, dans *Richard II*, une ame noble et royale que les erreurs et les folies d'une jeunesse indisciplinée avoient commencé par entraîner, mais que le malheur épure et revêt, dès cette vie, d'un éclat immortel. Quand après avoir perdu l'amour et le respect de ses sujets, l'infortuné Richard se voit encore sur le point d'être dépossédé du trône, la pensée de la haute vocation des Rois le pénètre d'un sentiment à la fois exalté et douloureux. Il

exprime avec une éloquence inspirée l'idée qu'il se forme du caractère auguste, ineffaçable, supérieur à l'inconstance des institutions humaines qui a été imprimé aux Souverains. C'est lorsque la couronne terrestre est tombée de sa tête, qu'il se montre vraiment Roi, et que sa dignité naturelle repousse toute dégradation. Il produit cette impression de respect sur un pauvre palefrenier qui seul, d'entre tous ses sujets, vient le visiter dans sa prison. Cet homme exprime son indignation, d'avoir vu Bolinbroke, dans la marche solennelle à l'occasion du couronnement, monter le cheval favori de son ancien maître. La suite des événemens politiques qui amènent la déposition de Richard, est dépeinte avec une connoissance du monde étonnante. On voit le flux de la faveur qui, en se retirant d'un côté et en se portant de l'autre avec impétuosité, entraîne tout ce qui lui fait obstacle. On y voit aussi Bolinbroke, agissant déjà en Roi et traité comme tel par ses adhérens, pendant qu'il a encore la prétention de n'être arrivé que pour soutenir à main armée son droit d'hérédité, et réformer les abus. L'usurpation est depuis long-tems

accomplie, sans que le mot en ait été prononcé et que la chose soit ouvertement reconnue. Le vieux Jean de Gaunt est un modèle de loyauté chevaleresque. Il a l'air d'un monument des tems anciens, auxquels il a survécu. Son fils Henri IV, dont le caractère est admirablement soutenu dans les trois pièces où on le voit paroître, ne lui ressemble en rien. Il se montre avec ce mélange de dureté, de modération et d'adresse qui servit merveilleusement à le raffermir sur un trône usurpé, mais dépourvu de toute franchise, de toute chaleur d'ame, de tout mouvement généreux, et tel en un mot qu'il le falloit pour qu'on ne pût s'attacher à son gouvernement, et qu'on regrettât presque le malheureux Richard.

Le contraste de deux jeunes héros, le Prince Henri et Percy surnommé Hotspur, répand un grand éclat sur les scènes sérieuses de la première partie d'*Henri IV*. Toutes les qualités aimables et séduisantes sont, il est vrai, du côté du Prince de Galles; il se mêle avec la mauvaise compagnie, sans pouvoir jamais en faire partie, et tout ce qui est ignoble

s'approche de lui sans l'atteindre. Ses plus folles extravagances ne paroissent que des tours malins qui donnent l'essor à son esprit actif, retenu malgré lui dans l'oisiveté. Dès la première occasion qui le réveille de cette ivresse de légéreté, il se dessine avec fierté et montre la noble aisance d'un vrai chevalier. La brillante valeur du jeune Percy n'est pas sans mélange de rudesse, d'orgueil et d'une puérile opiniâtreté. Mais ces défauts, qui le précipitèrent vers une mort prématurée, ne peuvent pas défigurer la noble image de ce héros. On se sent entraîné par son ardeur impétueuse et on ne le juge pas. Shakespear a démêlé, avec une grande sagacité, les causes qui firent échouer cette révolte terrible, excitée contre un Prince véritablement illégitime et qui n'étoit point aimé. Les idées superstitieuses que Glendower avoit conçues de lui-même; la foiblesse de Mortimer; le naturel indompté de ce jeune Percy, sourd à tous les conseils de la prudence; l'irrésolution de ses vieux amis; le manque d'unité dans les vues et dans le plan des révoltés, tous ces détails sont caractérisés par des traits fins et néanmoins frappans de vérité.

Après que Percy a disparu de la scène, tout le brillant de l'entreprise s'est évanoui. Il restoit à cette cause quelques défenseurs subalternes, qu'Henri IV soumit par sa politique plus encore que par ses exploits. Dans la seconde partie d'Henri IV, Shakespear employe d'autant plus d'art pour suppléer au défaut de matière, qu'il ne se permet jamais d'orner arbitrairement l'Histoire, au-delà ce qu'exige la forme dramatique. Des nouvelles confuses du combat ouvrent la pièce. L'impression profonde que produit la chute de Percy; de ce héros, fait exprès pour que son nom fut le cri de guerre d'un parti rebelle, cette impression, dis-je, lui fait encore jouer un rôle actif après sa mort. Le poëte nous occupe dans les derniers actes, des remords du Roi malade et de ses inquiétudes sur la révolte de son fils. L'explication qu'il a avec lui et leur raccommodement font le sujet de quelques scènes touchantes. Il n'y auroit pas eu là cependant de quoi remplir la scène, si ces événemens sérieux n'eussent pas été interrompus par une espèce de comédie, qui traverse les deux parties de la pièce, en s'enrichissant de tems en tems de nouveaux personnages. Cette co-

médie a aussi sa catastrophe avec l'ensemble du drame, au moment où Henri V, après être monté sur le trône, repousse à une distance convenable les compagnons des égaremens de sa jeunesse, qui espéroient jouir d'une haute faveur auprès de lui.

Falstaff est le caractère le plus éminemment comique qu'ait créé l'imagination fertile de Shakespear. Il a introduit ce personnage dans trois de ses pièces, où il l'a présenté sous des aspects toujours nouveaux, et sans jamais en épuiser l'effet. Cette figure est si individuelle et dessinée avec des traits si précis, qu'elle produit bientôt, même sur le lecteur, l'impression d'une ancienne connoissance. Falstaff est le mauvais sujet le plus agréable et le plus amusant qui ait jamais existé. Ce qu'il a de méprisable n'est point déguisé. Il est vieux et il n'en est pas moins sensuel. Il est d'une énorme corpulence, et on le voit sans cesse occupé à pourvoir sa grosse personne de tout ce qui peut la restaurer; toujours endetté et peu scrupuleux sur les moyens de se procurer de l'argent, poltron, babillard, fanfaron et menteur à la fois, aussi prompt à flatter en

présence qu'à se moquer des absens, il n'excite cependant jamais la haine. On voit que ses tendres soins pour lui-même sont sans mélange de méchanceté envers les autres. Tout ce qu'il veut, c'est n'être pas troublé dans ses jouissances matérielles, et il défend son repos avec toutes les armes de son intelligence. Toujours en train et de bonne humeur, toujours prêt à railler les autres et à entendre lui-même la plaisanterie, il se vante avec raison d'avoir un esprit qui en donne à tout le monde, et c'est le meilleur compagnon de plaisir qu'on puisse choisir. Sous un extérieur balourd, il a cependant beaucoup d'adresse, et sait à merveille se retourner à propos lorsque ses railleries commencent à déplaire ; il ne confond point les personnes auxquelles il doit faire sa cour, avec celles auprès de qui il peut se donner des airs de supériorité familière. Il est si persuadé que le rôle qu'il joue ne peut passer qu'à la faveur du piquant de la gaîté, qu'il n'est jamais sérieux vis-à-vis de lui-même, et qu'il se sert d'expressions comiques en parlant de sa philosophie sensuelle, de ses relations avec les autres et de toute sa manière d'être. Rien n'est plus piquant que ce qu'il dit dans ses

monologues sur le point d'honneur, sur la bravoure que donne le vin, sur les misérables gueux qu'il a enrôlés pour l'armée, sur le juge de paix Shallows, etc..... Falstaff a autour de lui toute une cour de caricatures amusantes qui ressortent sans l'éclipser. L'aventure du Prince déguisé en voleur, qui lui enlève ce qu'il a volé, et qui joue tour-à-tour avec lui le rôle de Roi et du Prince lui-même, la conduite de Falstaff à la guerre, sa levée de recrues, la protection qu'il offre au juge de paix, et qui finit par tourner si mal pour lui, tout cela forme une suite de scènes caractéristiques du genre le plus original, et que la seule forme du Drame historique peut permettre d'amener.

Plusieurs des rôles comiques d'*Henri IV*, sont continués dans les *Commères de Windsor*. Il paroît que Shakespear composa cette dernière pièce à la demande d'Elisabeth *, qui admiroit

* Il est hors de doute que cette pièce a été représentée devant la reine; plusieurs descriptions qui se rapportent à Windsor et une allusion par laquelle Sha-

beaucoup Falstaff, et désiroit qu'on le lui fit voir amoureux. Assurément Falstaff ne pouvoit pas être amoureux de bonne foi, mais il pouvoit feindre une passion pour quelqu'intérêt particulier, et surtout se flatter d'en inspirer une. Il fait l'homme à bonnes fortunes et s'adresse à deux femmes à la fois, qui s'entendent ensemble pour lui faire une espiéglerie innocente, tout en feignant de l'écouter favorablement. Le plan de la pièce rentre dans le cercle ordinaire de la Comédie, mais Shakespear y a entrelacé avec beaucoup d'art et d'agrément une autre intrigue d'amour. On y trouve cette situation qu'on a si fort admirée dans l'*Ecole des femmes* de Molière, celle d'un jaloux qui devient le confident des progrès de son rival, et elle est même amenée d'une manière bien plus vraisemblable. Je ne voudrois cependant pas affirmer que Shakespear

---

kespear célèbre très-poétiquement l'institution de l'ordre de la Jarretière, rendent très-probable qu'elle fut jouée, à l'occasion d'une fête de l'ordre, dans le château de Windsor, où étoit la salle d'assemblée des Chevaliers.

l'eût inventée, car les idées de ce genre peuvent être censées appartenir au patrimoine commun de la Comédie. Tout dépend de l'esprit et de la verve dans l'exécution. Peut-être Falstaff, en tombant si souvent dans les pièges qu'on lui tend, ne soutient-il pas la réputation de sagacité qu'il avoit dans les pièces précédentes, mais une fois qu'on accorde cette première infatuation qui fonde toute l'intrigue, l'idée qu'il a inspiré de l'amour, le reste n'est pas trop invraisemblable. C'est cette illusion qui le porte, à son âge, avec son excessive rotondité et son aversion pour toute espèce de danger, à s'engager dans une entreprise qui demanderoit le courage et l'agilité de la jeunesse, ce qui amène des situations d'une gaîté infinie.

De tous les ouvrages de Shakespear, c'est *les Commères de Windsor* qui se rapproche le plus du genre de la pure comédie. Cette pièce roule entièrement sur la peinture des anciennes mœurs angloises, et sur les relations domestiques. Presque tous les caractères sont comiques, et le dialogue, à l'exception près de deux scènes d'amour fort courtes, est tou-

jours en prose. Cependant on peut voir, par cet exemple même, que Shakespear avoit pour principe de ne jamais se borner à l'imitation d'un monde prosaïque, et qu'au moyen de quelque ornement plus relevé il a, dans tous ses ouvrages, fait la part de l'imagination. Il anime la fin de cette pièce par un mélange de merveilleux, qui étoit particulièrement bien placé dans le lieu où elle fût représentée. Une superstition populaire fournit ici l'occasion d'une mystification fantastique dont Falstaff est l'objet. On lui persuade d'attendre sa maîtresse, vêtu de manière à être pris pour l'ombre d'un chasseur qui erre dans la forêt de Windsor, et coiffé de cornes de cerf. Il est surpris dans ce costume, par un chœur de jeunes filles et de jeunes garçons déguisés en sylphes, qui exécutent, suivant la tradition reçue, leurs danses nocturnes et tourmentent l'infortuné Falstaff par de très-jolies chansons. Cette jonglerie est le dernier tour qu'on lui joue, et le dénouement de la seconde intrigue d'amour s'y trouve lié d'une manière très-ingénieuse.

Le Roi Henri V est évidemment le Héros

favori de Shakespear. Il le revêt de toutes les vertus des Rois et des Chevaliers; il le montre brave, sincère, poli, et, au milieu de ses brillans exploits, toujours enclin à cette malice innocente qui est pour lui un souvenir de jeunesse. Il n'étoit pas aisé de mettre sur la scène l'histoire de la vie de ce Prince, depuis son avénement au trône. Ses conquêtes en France sont le seul événement mémorable de son règne, et la guerre est plutôt l'objet de l'Epopée que celui de la Poésie dramatique. Lorsque les hommes agissent en masse les uns contre les autres, on ne peut guère empêcher que le hasard ne paroisse décider du succès de leurs efforts, et le Drame doit seulement nous offrir les résultats qu'amènent, par une sorte de nécessité, les relations mutuelles des personnages, leurs caractères et leurs passions. Toutefois, si l'on trouve déjà dans quelques tragédies Grecques des batailles et des combats, (c'est-à-dire leurs préparatifs et leurs conséquences), l'on peut encore moins exclure d'un drame historique la dernière raison des Rois, la guerre. Cependant pour qu'elle ne nuise pas à l'intérêt dramatique, il faut qu'elle soit le moyen de remplir

un autre but, et non l'objet principal où le sujet de la pièce. Ainsi, par exemple, les batailles dont il est question au commencement de *Macbeth*, servent à relever la gloire du Héros et à enflammer son ambition, et les combats dont le spectateur est témoin, plus près du dénouement, amènent la chute du Tyran. Il en est de même des drames tirés de l'histoire Romaine et de l'histoire d'Angleterre, et enfin partout où Shakespear a fait entrer la guerre dans le nœud dramatique. C'est avec des vues très-profondes qu'il ne peint pas la fortune des combats comme une Divinité aveugle qui favorise selon son caprice l'un ou l'autre des partis. Sans entrer dans les détails purement militaires, auxquels pourtant il touche quelquefois, il fait dépendre l'événement des qualités des généraux et de leur influence sur l'esprit des soldats. Quelquefois il présente l'issue des batailles comme un arrêt du ciel, et pourtant il ne met point à contribution notre crédulité. La conscience de la justice de sa cause et de la protection céleste, rend un des chefs intrépide, tandis que le pressentiment de la malédiction, qui repose sur une entreprise coupable, abat

le courage de son adversaire *. Il n'étoit pas possible de donner à la guerre dans *Henri V*, une place subordonnée, il ne restoit donc à Shakespear d'autre moyen, pour en rendre l'issue dramatique, que de la préparer d'avance par des causes morales. C'est aussi ce qu'il fait avec beaucoup d'art. Il présente d'un côté, sous les plus vives couleurs, cette légéreté impatiente des généraux François, qui, avant la bataille d'Azincourt, leur faisoit regarder le signal du combat comme celui de la victoire; tandis que de l'autre, il nous montre le Roi Anglois et son armée, au milieu des angoisses d'une situation désespérée, prenant la ferme

* C'est avec la même sagesse qu'Eschyle, dans sa tragédie toute guerrière des *Sept chefs devant Thèbes*, a donné aux généraux Thébains de la prévoyance, de la résolution, de la présence d'esprit, et à leurs antagonistes une témérité orgueilleuse. Aussi l'avantage reste-t-il toujours aux premiers jusqu'au combat d'Etéocle et de Polynice dont l'issue, funeste pour tous deux, est elle-même l'effet de l'égarement où les plonge la malédiction paternelle. Voyez T. I. p, 179 et 180. Mais l'exemple de ce grand maître étoit inconnu à Shakespear, et il n'en avoit pas besoin.

résolution de mourir du moins avec honneur. Il oppose ainsi l'un à l'autre le caractère des deux nations, et il le fait assurément avec beaucoup de partialité pour son pays, mais on doit le pardonner à un poëte, surtout quand il peut s'appuyer sur un exploit aussi mémorable que le combat d'Azincourt.

Dans cette pièce, Shakespear a entouré les grands événemens de la guerre d'une foule de traits caractéristiques et individuels, qui sont même quelquefois comiques. Ainsi il introduit sur la scène un pesant Ecossois, un fougueux Irlandois, un Gallois pédant mais rempli d'honneur et de bonnes intentions, tous trois s'exprimant dans leur dialecte particulier. Il a voulu faire voir par-là que le génie belliqueux d'Henri V avoit rallié sous ses drapeaux, non-seulement les Anglois, mais les peuples Britanniques, qu'il ne comptoit point au nombre de ses sujets, ou qui n'étoient pas alors intimément réunis sous son empire. Quelques-unes des caricatures de la suite de Falstaff se revoient encore sur les derrières de l'armée, mais Henri déploie la sévérité de sa discipline mi-

litaire, en les renvoyant honteusement en Angleterre.

Toute la variété de ces différens rôles n'a cependant pas semblé suffisante au poëte pour animer un drame, dont le sujet unique étoit une conquête, et il a ajouté au commencement de chaque acte, une espèce de prologue que l'on nommoit alors *Chorus*. Il réunit dans ces petits poèmes la majesté épique à l'audace lyrique. La description des deux camps avant la bataille est, en particulier, un tableau nocturne de la beauté la plus sublime. Le but général de ces morceaux est de rappeler au spectateur que l'on ne peut pas déployer sur le théâtre, dans toute leur grandeur, les événemens dont on l'occupe, et à lui demander de suppléer par l'imagination à une représentation défectueuse. Comme le sujet n'est pas vraiment dramatique, Shakespear est sorti des bornes du genre, et il a mieux aimé chanter, ainsi qu'un Hérault d'armes, ce qu'il ne pouvoit rendre visible, que de rallentir la marche de l'action, en mettant de longs récits dans la bouche de ses personnages. Il avoue lui-même, « que le spectacle de

» quatre ou cinq fleurets émoussés, et gau-
» chement engagés dans une ridicule panto-
» mime de combat, ne peut que déshonorer
» le nom d'Azincourt » *, et le scrupule que montre cet aveu (quoique Shakespear ne l'ait pas eu relativement à la bataille de Philippe ni ailleurs), nous conduit à examiner jusqu'à quel point la représentation visible sur la scène, de la guerre et des combats, peut être permise ou conseillée.

Les Grecs se la sont toujours interdite. Comme l'Art dramatique, chez ce peuple, aspiroit surtout à la dignité et à la grandeur, ils n'auroient pu tolérer l'imitation foible et mesquine de ce qui est véritablement inimitable, et ils se contentoient de faire annoncer l'événement des combats. Le principe d'où partent les poëtes romantiques est absolument différent. Pour oser offrir des tableaux merveilleux, et toujours hors de proportion avec les moyens mécaniques de l'exécution théâtrale, il faut

* Traduction de Shakespear par M. Le Tourneur.

qu'ils comptent à tous égards sur l'imagination des spectateurs, et ils s'y confient en particulier sous le rapport dont nous parlons. Il est certainement très-ridicule qu'une poignée de combattans mal habiles, revêtus d'armures de carton, et bien attentifs à ne se faire aucun mal, décident du sort de deux puissans empires. Mais l'extrême opposé, je veux dire trop de spectacle, a des inconvéniens beaucoup plus fâcheux encore. Si l'on réussit à faire illusion, en représentant le tumulte d'une bataille, l'assaut d'un fort, ou d'autres exploits militaires, la puissance des objets sensibles est si grande, qu'elle rend le spectateur incapable du genre d'attention qu'exige un ouvrage poétique, et l'essentiel est obscurci par les accessoires. L'expérience apprend en particulier, que lorsque l'on veut montrer sur la scène des combats de cavalerie, les acteurs quadrupèdes ne laissent plus aux autres qu'un rôle secondaire. Heureusement qu'au tems de Shakespear, on n'avoit pas encore inventé l'art de raffermir les planches vacillantes du théâtre, au point d'en faire un manège. Il dit aux spectateurs, dans le premier prologue de *Henri V*,

Lorsque nous parlons de coursiers, pensez que vous les voyez imprimer avec fierté, leurs pieds agiles sur la terre.

Il est vrai que la fameuse exclamation de Richard III.

Un cheval, un cheval! mon Royaume pour un cheval.

fait paroître assez extraordinaire qu'on le voie avant et après toujours combattre à pied. Mais peut-être vaut-il mieux que le poëte et l'acteur, par la vivacité des impressions qu'ils produisent, empêchent le spectateur de faire cette observation, que s'ils l'exposoient à des distractions par une précision plus littérale.

Shakespear et quelques poëtes Espagnols ont tiré de si grandes beautés de la représentation active de la guerre, que malgré toutes les imperfections qui l'accompagnent, je ne saurois désirer qu'ils s'en fussent abstenus. Un habile directeur de spectacle sauroit aujourd'hui prendre un juste milieu entre l'excès

et le défaut d'appareil militaire. Il mettroit tout son art à faire supposer aux spectateurs que les guerriers dont il montre les combats, ne sont que les groupes détachés d'un immense tableau qui ne peut être saisi dans son ensemble, et l'action principale seroit censée se passer derrière le théâtre. Une musique guerrière plus ou moins éloignée, et le cliquetis des armes fourniroient les moyens de produire ce genre d'illusion.

Quelque désir qu'ait eu Shakespear de relever la gloire des conquêtes d'Henri V, il n'a pas laissé de dévoiler, suivant sa coutume, les mobiles secrets de l'entreprise que forma ce Roi. Henri avoit besoin d'une guerre étrangère pour se raffermir sur le trône. Le clergé désiroit de son côté occuper au dehors l'activité de Henri, et il s'offroit même à payer de riches contributions pour éviter une réforme qui l'auroit privé de la moitié de ses revenus. Aussi, dans cette pièce, les plus savans d'entre les Evêques ont tout autant d'empressement à prouver au Roi ses droits incontestables à la couronne de France, qu'il en a lui-même à leur donner l'occasion de tran-

quilliser sa conscience. On lui fournit la preuve que la loi salique n'avoit jamais eu le pouvoir de régler en France le droit de succession au trône, et qu'elle ne pouvoit pas l'avoir. Toute cette question est discutée avec plus de concision et de clarté qu'on n'en met d'ordinaire lorsqu'on traite des sujets pareils.

Après d'aussi brillantes conquêtes, Henri voulut en affermir la possession par son mariage avec une Princesse Françoise. Tout ce qui a trait à cette alliance prend, dans la pièce de Shakespear, une teinte d'ironie, et c'est parce que l'unique fruit d'un mariage qui sembloit promettre à deux nations un heureux avenir, fut ce foible Henri VI, sous le règne duquel les affaires prirent une si malheureuse tournure. Mais ce ton d'ironie et le mariage de convenance qui termine la pièce ne doivent pas faire présumer que le poëte ait passé contre son gré du genre héroïque à celui de la comédie.

Les trois parties d'*Henri VI* ont été composées, ainsi que je l'ai déjà observé, avant les pièces que nous venons de parcourir. Le

choix de Shakespear tomba d'abord sur l'époque de l'histoire d'Angleterre, la plus riche en événemens terribles et malheureux, sans doute parce que les tableaux pathétiques séduisent bien plus un jeune poëte que la peinture nuancée des caractères. Si nous ne trouvons pas ici son génie dans sa pleine maturité, nous le voyons déjà du moins dans toute sa force. Sans s'inquiéter de l'apparente incohérence des événemens contemporains, il s'arrête peu aux préparations et aux développemens. Toutes les figures s'avancent rapidement et s'annoncent elles-mêmes avec tant d'énergie qu'on ne peut pas les méconnoître. Le poëte nous enlève à des scènes qui ébranlent l'ame assez fortement pour pouvoir servir de catastrophe à des pièces qui auroient un plan moins vaste, pour nous entraîner vers un dénouement de plus en plus terrible.

La première partie d'*Henri VI* ne contient que le commencement des divisions entre la rose rouge et la rose blanche, brillantes enseignes, qui, dans la suite, firent verser tant de sang. Les vicissitudes de la guerre contre

la France remplissent surtout la scène. Shakespear a peint Jeanne d'Arc, cet être merveilleux qui sauva son pays, avec la partialité d'un ennemi. Cependant il ne commence point par détruire l'idée de sa vocation céleste, et il la montre d'abord entourée de la gloire pure d'une vierge guerrière. Il suppose même, et c'est une circonstance de son invention, qu'elle entraîne le Duc de Bourgogne sous les drapeaux François par le feu de son éloquence; mais bientôt il la représente égarée par l'orgueil et la volupté, et ayant recours aux esprits infernaux qui la précipitent vers sa ruine. Vis-à-vis d'elle paroît Talbot, homme de fer, guerrier plein de rudesse, qui cependant nous émeut profondément, lorsqu'au moment d'une mort inévitable, il ne s'occupe que de sauver son fils, jeune homme auquel il vient de voir accomplir ses premiers faits d'armes. Ensuite lorsque Talbot s'est inutilement sacrifié, et que Jeanne d'Arc est tombée entre les mains des Anglois, le poëte montre comment le mariage d'Henri VI, contraire à ses intérêts politiques, amène la perte des provinces Françoises, et c'est la conclusion de la pièce.

La conversation dans la prison, entre le vieux Mortimer et Richard Plantagenet, depuis Duc d'Yorck, développe le fondement des prétentions de ce dernier Prince à la couronne; mais considérée en elle-même, c'est une fort belle élégie tragique.

Les événemens auxquels Shakespear a surtout donné du relief dans la seconde partie d'*Henri VI*, sont l'assassinat du Duc de Glocester, surnommé le bon Humfroy, et les conséquences de ce crime, la mort du Duc de Beaufort, les adieux de la Reine Marguerite et de son favori Suffolk, la mort que reçoit ce même Suffolk de la main d'un pirate; et la révolte d'Hans Cade, secrètement excitée par le Duc d'Yorck. Une scène courte mais sublime est celle où Henri VI visite le Cardinal Beaufort, que tourmentent à son lit de mort les remords du meurtre de Glocester. Jamais aucun poëte n'a ébranlé à ce point notre ame en déchirant, à l'issue de cette vie, le voile qui cache l'éternité; et néanmoins ce n'est pas uniquement l'effroi, mais une émotion solennelle qu'il excite. Un réprouvé et un prédestiné sont à côté l'un de l'autre, et le pieux Henri

donne l'idée de la grâce céleste, qui jusqu'au dernier moment sollicite les coupables, et veut entrer dans les cœurs encore capables de la recevoir. Shakespear a revêtu de couleurs nobles et tragiques l'amour illégitime de la Reine et de Suffolk. Sans ménager leur faute, sans faire fléchir la loi qui les condamne, il excite, par la puissance magique de ses expressions, notre pitié pour leur douleur. Dans la révolte de Cade, il a peint avec une vérité si frappante la conduite d'un Démagogue de la lie du peuple, et le mélange de terreur et de ridicule qu'offre l'ivresse anarchique de la multitude, qu'on croiroit qu'il a été témoin oculaire de plusieurs événemens de nos jours qu'on s'est plu à regarder comme sans exemple.

La seconde partie d'*Henri VI*, présente les commencemens de la guerre civile, qui déploie dans la troisième ses plus terribles fureurs; le tableau devient toujours plus sombre, et les pinceaux de Shakespear semblent trempés dans le sang. On voit avec horreur la rage enflammer la rage, la vengeance appeler la vengeance, et dans le dé-

chirement universel de tous les liens de la société, des ames naturellement élevées s'endurcir jusqu'à la férocité. Les sarcasmes les plus amers insultent au sort des malheureux, personne n'accorde à ses ennemis la pitié dont il aura bientôt besoin lui-même, l'esprit de parti remplace chez les hommes les sentimens de parenté, de religion et de patrie, et devient le mobile unique de toutes leurs actions. Lorsque le duc d'Yorck, dont l'ambition étoit unie à de belles qualités, a péri d'une mort prématurée, il ne s'agit plus dans cette guerre que de savoir si on maintiendra sur le trône un Roi incapable, ou si l'on y placera un Roi voluptueux. C'est pour ce différend qu'on voit le généreux Warwick prodiguer sa noble vie, qu'on voit Clifford venger son père en furieux, et Richard s'exercer, pour élever son frère au trône, dans l'art des forfaits qui doit un jour lui en applanir la route à lui-même. Henri VI, au milieu du désordre universel dont il est la cause innocente, paroît comme une image de saint peu révérée, et à laquelle personne n'a foi. Il ne fait que verser des larmes impuissantes sur les atrocités qui se commettent. Cependant

cette victime sacrée, ce Roi enfant, dans sa simple pureté, est doué au moment de la mort de l'esprit prophétique. Lorsque la grande tragédie de sa vie se termine pour le malheureux Henri, il en prédit une autre encore plus effroyable que recèle l'avenir; une tragédie où régnera la perfidie de la plus froide méchanceté, comme la fureur des passions effrénées a régné pendant qu'il a vécu.

Le rôle de Richard III a été rendu célèbre en Angleterre par les grands acteurs qui l'ont rempli, et cela même a réagi favorablement sur la réputation de la pièce qui porte ce nom. Plusieurs de ceux qui lisent Shakespear ont en effet besoin, pour le bien saisir, de voir ses ouvrages énergiquement interprétés sur la scène. Au reste, l'admiration qu'on a pour *Richard III* est bien fondée, je n'y trouve d'injustice que lorsqu'on le met fort au-dessus des trois parties d'*Henri VI*. Une grande ressemblance dans le style et dans l'esprit de la composition prouve que ces quatre pièces ont été écrites successivement et sans interruption. La dernière est toujours annoncée par celle qui la

précède et y renvoie à son tour. Les mêmes vues les dirigent toutes, et en un mot, elles ne composent qu'un seul ouvrage. La profondeur du caractère de Richard n'est pas même un avantage exclusif de la pièce de ce nom, car les traits les plus marquans en sont dejà tracés, avec beaucoup de précision, dans les deux dernières parties d'*Henri VI*, et le premier discours de Richard peut déjà faire augurer qu'il sera capable de tout. Son règne, dès long-tems prévu, s'annonce comme un de ces nuages noirs, qui s'avançant avec lenteur des extrémités de l'horizon, se voyent à la fin suspendus sur nos têtes, et lancent la foudre et la mort qu'ils ont long-tems recelées dans leur sein. Deux des monologues les plus frappans de Richard, ceux où il donne la clef de toute sa manière d'être, se trouvent dans la dernière partie d'*Henri VI*. Si les passions aveuglent les hommes sur le mérite et la légitimité de leurs actions, du moins la méchanceté ne peut pas se méconnoître elle-même; Richard, comme Jago, est un scélérat qui a la conscience intime de ce qu'il est. Peut-être n'est-il pas vraisemblable qu'il s'avoue tel par ses paroles, mais le poëte

a le droit, lorsqu'un personnage se parle à lui-même, de prêter une voix à ses pensées les plus secrètes, autrement il faudroit rejeter la forme du monologue *. La difformité de Richard est l'expression de sa malice intérieure, mais peut-être en est-elle aussi l'effet; puisque sa laideur eût été adoucie par l'expression de la franchise et de la bienveillance. Sa figure contrefaite lui paroît une odieuse négligence de la nature, et il se croit autorisé à se venger de la société humaine dont elle le sépare. C'est ce qu'il exprime d'une manière sublime dans des vers dont voici le sens.

Que ce mot, amour, que les vieillards appellent divin, habite dans le cœur des

---

* Il est tout à fait hors de la nature, quoiqu'on le voie dans plusieurs tragédies, qu'un personnage avoue à son confident qu'il est un scélérat. Il doit sans doute faire connoître ses sentimens, mais sans se servir d'expressions qui les condamnent, et comme s'ils étoient tellement dans la nature, que personne ne dût songer à les désapprouver.

hommes qui se ressemblent, et non dans le mien, je suis un être seul et à part.

La méchanceté n'est autre chose qu'un égoïsme réfléchi et sans remords. Comme elle ne peut pas abjurer les formes de la moralité, qui est la loi de tous les êtres pensans, elle cherche à ramener ses actions à des principes quelconques. Richard ne désavoue ni sa mission infernale ni la noirceur de son ame, il veut seulement se justifier à ses propres yeux par de faux raisonnemens. Le plaisir d'être aimé lui est refusé; qu'a-t-il donc pour son partage, si ce n'est le plaisir de dominer? Tout ce qui pourroit le priver de son unique jouissance ne doit-il pas être écarté de sa route? Il est d'autant plus naturel que Richard désire le bonheur de l'amour, que son frère Edouard, déjà privilégié par la possession de la couronne, est doué de la plus noble et de la plus belle figure, et exerce sur les femmes une puissance irrésistible. Quoique Richard prétende avoir renoncé à ce genre de conquêtes, il y met toute sa vanité, et au défaut des agrémens extérieurs, il emploie les ressources d'une flatterie insinuante. Shakespear

nous montre par là, avec sa pénétration ordinaire, comment le cœur humain, lors-même qu'il s'est fortement prononcé en bien ou en mal, est toujours sujet à de certaines foiblesses. L'amusement favori de Richard est la moquerie, et il a prodigieusement d'esprit satirique. Il méprise les hommes, parce qu'il croit les dépasser en habileté, et il fait aussi peu de cas de ses satellites que de ses ennemis. Dans son hypocrisie générale, il emploie surtout les formes religieuses, comme s'il trouvoit un plaisir particulier à détourner au profit de l'enfer, les bienfaits célestes.

La pièce de *Richard III* embrasse la dernière partie du règne d'Edouard IV, et comprend ainsi l'espace de huit années; Shakespear y a voulu montrer l'ensemble des machinations qui élevèrent Richard sur le trône, ainsi que les forfaits qui, pendant deux années seulement, réussirent à l'y maintenir. D'après le dessein qu'avoit conçu le poëte, la terreur plus que la pitié devoit dominer dans cette pièce, et il a plutôt évité les scènes pathétiques, qui s'offroient naturellement à lui, qu'il ne les a recherchées. Ainsi parmi toutes

les victimes de Richard, le seul Clarence est immolé sur le théâtre, et le songe de ce malheureux Prince, prouve la toute puissance de l'imagination du poëte pour inspirer l'effroi. Les paroles qu'il adresse aux meurtriers excitent, il est vrai, une forte émotion, mais cette impression est tempérée par l'idée que Clarence, coupable d'un premier crime, avoit déjà mérité la mort, quoiqu'il ne dût pas la recevoir de son frère. Les plus pures et les plus innocentes des victimes de Richard sont les deux jeunes Princes ses neveux, mais on ne les voit qu'à peine, et leur mort fait simplement le sujet d'un récit. Anna, qui a montré une inconcevable foiblesse en consentant à épouser le meurtrier de son époux, disparoît sans qu'on sache ce qu'elle devient. Lord Rivers et les autres amis de la Reine jouent des rôles trop secondaires pour exciter un vif intérêt; Hastings perd tous ses droits à la pitié par sa joie insultante en apprenant la chute de ses ennemis. Buckingham, ce vil fauteur du Tyran, est livré par lui-même à la hache du bourreau. Dans le fond du tableau, on voit Marguerite, la veuve d'Henri VI, comme la Furie vengeresse du passé qui évoque la

malédiction sur l'avenir; toutes les infortunes que ses persécuteurs attirent sur leurs propres têtes, sont un baume salutaire pour les blessures envenimées de son cœur. A sa voix prophétique s'unissent par momens d'autres voix de femmes, organes des imprécations et du désespoir.

Quant à Richard, il est l'ame ou plutôt le génie infernal de cette tragédie. Il remplit la promesse qu'il avoit déjà faite d'enseigner au sanguinaire Machiavel l'art de la tyrannie. Le poëte, cependant, varie l'impression d'une horreur trop uniforme, par l'occupation continuelle que donne au spectateur la profonde dissimulation de Richard, sa capacité, sa prudence, sa présence d'esprit, son impétueuse activité, son courage. Il se bat à la fin contre Richmond en désespéré, et meurt comme un Héros sur le champ de bataille. Le poëte ne pouvoit pas changer ce dénouement, qui, pour être historique, n'en satisfait pas davantage le sentiment moral, ainsi que l'a très-bien remarqué Lessing, à l'occasion d'une pièce allemande. Comment donc Shakespear a-t-il vaincu cette difficulté? Il a, par une invention merveilleuse,

ouvert un jour sur le monde à venir, et il nous montre le coupable dans ses derniers momens, déjà marqué du sceau de la réprobation divine. La nuit qui précède le combat, on voit Richard et Richmond endormis dans leurs tentes. Les ombres de ceux que le tyran a assassinés sortent de terre l'une après l'autre et le maudissent, puis elles se retournent vers son adversaire et le comblent de bénédictions. Ces apparitions ne sont à proprement parler que des songes rendus visibles, mais c'est une invraisemblance même pour les yeux, que les tentes des deux chefs soient placées si près l'une de l'autre. Sans doute, Shakespear osoit compter sur des spectateurs poétiques, dont l'imagination, saisie par des beautés aussi frappantes que celles de ces visions et du monologue de Richard à son réveil, agrandiroit l'espace à volonté. La catastrophe est très-semblable à celle de Macbeth relativement aux circonstances, mais si l'on compare la manière dont Shakespear les a présentées l'une et l'autre, on se convaincra qu'il a observé très-exactement la justice théâtrale (telle du moins qu'on doit s'en former l'idée) lorsqu'il a manifesté la malédiction ou la grâce céleste qui repose sur l'ame des

hommes, en conséquence de leurs sentimens et de leurs actions.

Quoique les quatre dernières pièces de cette suite historique, soient celles qui représentent les événemens les moins anciens, les drames d'*Henri IV* et d'*Henri V* ont une teinte beaucoup plus moderne. Cela tient en partie au grand nombre de scènes comiques qui s'y trouvent, car le comique ne peut se fonder que sur l'imitation des mœurs, non-seulement nationales, mais encore contemporaines. On diroit que Shakespear a donné à dessein des formes gothiques, même à la partie sérieuse d'*Henri VI* et de *Richard III*. Les révolutions sanglantes et les déchiremens des guerres civiles semblent à la postérité un pas retrograde dans la civilisation, et ces guerres sont en effet souvent accompagnées d'un retour vers un état d'insubordination et de barbarie. Et lors-même que le penchant naturel à un jeune poëte auroit porté Shakespear à reculer son objet jusques dans un lointain merveilleux, il eût toujours été bien servi par son instinct. L'esprit de la poésie héroïque est de donner à la race humaine qui a disparu une force surnaturelle et une volonté

invincible. Aussi entend-on les voix d'un Talbot, d'un Warwick, d'un Clifford comme des trompettes guerrières qui appellent aux conquêtes étrangères, ou rallient aux drapeaux des chefs de parti. Les sanglantes divisions des maisons d'Yorck et de Lancaster, furent la dernière effervescence de l'indépendance féodale. C'étoit la querelle des grands et non celle du peuple, les vassaux n'étoient entraînés à la guerre qu'à la suite de leurs Seigneurs. Plus tard les individus se perdirent dans la masse, et aucun guerrier, tel que Warwick, ne pût encore être un *faiseur de Rois*.

Shakespear est un historien profond aussi bien qu'un grand poëte. Si l'on compare son *Henri VIII* avec les pièces dont nous venons de parler, il paroîtra clair que l'Angleterre passa subitement, sous le gouvernement paisible et économique d'Henri VII, de la turbulence énergique du moyen âge à l'état de calme et de soumission qui caractérise les tems modernes; changement qui peut s'expliquer soit par l'influence du reste de l'Europe, soit par l'épuisement qui succède à de longues agitations. Puis donc que Shakespear, ainsi que

tous ceux qu'inspire le Génie des Arts, se laissoit dominer par son sujet, la pièce d'*Henri VIII* a dû prendre une apparence prosaïque; mais si elle est fort au-dessous de plusieurs ouvrages de ce poëte pour l'élan de l'imagination, pour la force des sentimens et des caractères, on peut y admirer une grande finesse de discernement et beaucoup de connoissance du monde et de la cour. Que d'adresse ne falloit-il pas pour manier en présence d'Elisabeth des sujets aussi délicats, et qui la touchoient d'aussi près, sans cependant empiéter sur les droits de la vérité. Shakespear a démasqué le tyran pour des yeux clairvoyans, en le montrant tel qu'il étoit en effet, plein de hauteur et d'opiniâtreté, insensible et voluptueux, immodéré dans les témoignages de sa faveur, autant qu'avide de vengeance sous le masque de la justice. Et cependant ce portrait est présenté de manière que la fille d'Henri VIII peut l'envisager sous un aspect favorable. Quoique la légitimité d'Elisabeth reposât sur la nullité du premier mariage de son père, Shakespear a placé sous un jour fort équivoque tout ce qui a trait à la négociation du divorce entre Henri et Catherine d'Arragon, et l'on voit clairement que les scrupules du Roi ne sont autre chose que la beauté

d'Anne Boleyn. Catherine est véritablement la héroïne de la pièce ; sa vertu, son malheur, sa situation sans appui, sa résistance douce et ferme inspirent le plus profond intérêt. Après elle, la chute du Cardinal Volsey attire surtout les regards. Le règne d'Henri VIII ne se prêtoit pas dans son entier à la forme dramatique ; il eût fallu répéter les mêmes scènes, et montrer d'autres épouses répudiées ou traînées au supplice, d'autres favoris précipités du faîte de la faveur dans les cachots, et bientôt après condamnés à mort. Shakespear a donné, dans cette pièce, suffisamment d'échantillons de tout ce qui caractérise la vie d'Henri VIII. L'endroit où il s'arrête n'offre pas de pause marquée dans l'histoire, il faut donc lui pardonner d'avoir fait passer une flatterie pour un dénouement. Le drame finit par la peinture de la joie générale que cause la naissance d'Elisabeth, et par des prédictions sur le bonheur dont elle jouira et qu'elle répandra autour d'elle. Il n'y avoit qu'un tour pareil donné à la conclusion, qui pût sauver la hardiesse du reste de l'ouvrage. Shakespear assurément ne se faisoit pas d'illusion sur la valeur de cette jonglerie dramatique. La véri-

table catastrophe est la mort de Catherine, et il s'est en conséquence permis de l'accélérer.

En parcourant, ainsi que je viens de le faire, les pièces qui sont universellement reconnues pour être de Shakespear, je me suis interdit, autant que possible, toutes ces louanges indéterminées qui ne font que prouver la disproportion entre le sentiment et la faculté de l'exprimer. Quelques personnes trouveront que j'ai étendu mes observations sur Shakespear plus que ne le comportoient le but et le plan de ces leçons, tandis que d'autres jugeront mes remarques insuffisantes. Mais je serai satisfait si, en plaçant mes auditeurs dans un juste point de vue, j'ai facilité la connoissance de ce grand Poëte à ceux qui ne sont pas encore familiarisés avec lui, et si j'ai rappelé à ses admirateurs quelques-unes des nombreuses pensées que ses ouvrages ont fait naître dans leur esprit *.

* Voyez à la fin du volume l'appendice sur les pièces que l'on a contestées à Shakespear.

QUINZIÈME LEÇON.

L'histoire dramatique des Anglois se divise en deux périodes, dont la première est la plus importante.—Ancien arrangement du théâtre et les avantages qu'il avoit. — Etat de l'art de la déclamation au tems de Shakespear. — Commencemens de la littérature dramatique en Angleterre. — Lilly, Marlow, Heywood. — Ben Jonson. — Jugement porté sur les ouvrages de ce dernier poëte. — Massinger et les autres auteurs du tems de Charles II.—Corruption des mœurs et du goût. —Dryden, Otway et quelques poëtes contemporains. — Caractère général des auteurs comiques depuis Wicherley et Congreve jusqu'au milieu du dix-huitième siècle. — Tragédies de cette même pé-

riode. — Rowe. — Le Caton d'Addisson. — Poëtes des tems plus modernes. — Tragédie bourgeoise; Lillo. - Garrick. - Etat actuel du Théâtre anglois.

Le grand Poëte dont nous nous sommes occupés pendant la leçon précédente, fait une exception tellement unique dans toute l'histoire de l'Art, que nous avons dû lui réserver une place particulière. Ses prédécesseurs ne lui ont presque rien appris, et la puissante influence qu'il a exercée sur les auteurs qui lui ont succédé, n'a pas fait qu'aucun d'eux lui ait dérobé son secret. Depuis plus de deux siècles que ses compatriotes cultivent, avec un grand zèle, toutes les branches des sciences et des beaux Arts, il n'a de leur propre aveu, point été surpassé, et il s'en faut même de beaucoup qu'on ait réussi à l'égaler.

Dans l'histoire du Théâtre Britannique, dont je vais esquisser les principaux traits, je serai obligé de revenir souvent à Shakespear. La littérature dramatique des Anglois est très-riche. Ils

comptent un grand nombre d'Auteurs qui ont excellé dans l'art de caractériser leurs personnages avec originalité, et de produire de l'effet au théâtre. Il est vrai qu'ils n'ont pas eu les mains liées par une foule d'observances minutieuses et de règles arbitraires, et qu'on n'a point imaginé d'établir en Angleterre un tribunal académique du bon goût. Chacun choisit dans les arts, comme dans la vie, ce qui convient à ses talens ou à sa manière de sentir. Toutefois les écrivains Anglois n'ont point entiérement échappé aux diverses influences de la mode, ni à la contagion de l'esprit des différens siècles.

Nous continuerons à suivre les mêmes principes et à nous arrêter long-tems sur les ouvrages poétiques qui nous paroissent les plus parfaits, en passant rapidement sur les productions de la seconde et de la troisième classe.

L'histoire des commencemens du Théâtre Britannique a été suffisamment éclaircie par les littérateurs Anglois et par Malone en particulier. Les premiers essais dramatiques y

ont été, comme partout, des moralités et des mystères. Il paroît cependant que les Anglois se sont distingués dans ce genre avant les autres nations. On voit dans l'histoire du concile de Constance, que les Prélats Anglois amusèrent tous les autres ecclésiastiques, pendant un intervalle des sessions, par la représentation d'un drame latin sur un sujet pieux, et que ce spectacle, ou tout-à-fait nouveau ou très-supérieur à ceux qu'on connoissoit dans ces tems de simplicité, donna beaucoup de plaisir. On ne peut, à proprement parler, faire remonter l'origine du Théâtre en Angleterre au-delà du règne d'Elisabeth. On regarde John Heywood, le bouffon d'Henri VIII, comme le plus ancien des auteurs comiques de ce pays. La seule pièce de lui qui soit imprimée dans le recueil de Dodley, porte le nom d'*Interlude*, et c'est un dialogue plutôt qu'un drame. En revanche on peut à juste titre donner le nom de comédie à une petite pièce, l'*Aiguille de la mère Gurton*, qui fut représentée pour la première fois en 1560. Quelques vieillis qu'en soient le langage et la versification, on n'y peut méconnoître un véritable talent, dans le genre du bas comique. Toute l'intrigue

roule sur une aiguille perdue; la pauvreté que suppose la grande importance d'un pareil événement, et toute la situation domestique des personnages y sont peintes de la manière la plus gaie. Le rôle d'un mendiant rusé est surtout fort original. Le comique un peu rude de cette pièce a du rapport avec celui de l'*Avocat patelin*, mais elle n'a pas, ainsi que la comédie françoise, joui de l'honneur d'être remise au théâtre sous une forme plus moderne.

L'histoire du Théâtre anglois se divise naturellement en deux périodes. La première commence à peu près à l'avénement d'Elisabeth, et s'étend jusque vers la fin du règne de Charles I.er, au tems où les Puritains, dans leur plus grande puissance, défendirent tous les spectacles. Les théâtres furent fermés pendant treize ans, et ne s'ouvrirent que lorsque Charles II remonta sur le trône. Cette interruption, les changemens qui s'étoient opérés dans la manière de penser et dans les mœurs, enfin, l'influence de la littérature françoise, déjà très-florissante, donnèrent aux pièces qui furent écrites depuis le rétablissement de la Royauté, un caractère

tout différent. On rassembla, il est vrai avec soin, la plupart des ouvrages de l'ancienne école, mais l'esprit qui les avoit dictés s'étoit anéanti. On peut donner le nom d'école à la réunion des anciens dramatiques Anglois, parce qu'au travers des différences individuelles, on reconnoît une commune tendance dans leurs productions. Il seroit impossible de confondre ensemble les pièces composées avant et après Cromwell, lors-même que le langage et les allusions aux circonstances du moment ne fourniroient pas des moyens de les distinguer. On pourroit aisément distribuer en différentes classes les pièces de l'époque la plus moderne; mais on retireroit peu de fruit de ce travail. La vacillation du goût public a donné des impulsions tellement différentes au talent des écrivains, le goût pour les productions étrangères a si fort dominé, que le Théâtre anglois, pour le dire sans détours, est devenu tous les jours plus dépourvu de physionomie et de caractère. Les Auteurs dramatiques de la première période ont bien plus d'importance que les autres aux yeux d'un critique qui cherche partout l'originalité, et qui se soucie aussi peu de l'imitation même, que de ce qui est fait pour

éviter l'apparence de l'imitation. Et cependant, en mettant Shakespear à part, on peut reprocher à ces anciens poëtes des défauts et des écarts sans nombre, tandis que plusieurs des Auteurs plus modernes se recommandent, au contraire, par le poli et la régularité de leurs compositions.

Il y a des momens où l'esprit humain fait tout-à-coup des pas de géant dans un Art jusqu'alors inconnu, comme si un long sommeil avoit accumulé ses forces. Le siècle d'Elisabeth fut, en Angleterre, une de ces époques pour la poésie dramatique. Cette Reine vit pendant son long règne, les premiers essais du Théâtre anglais et les chefs-d'œuvres les plus parfaits qui l'ayent honoré. Shakespear avoit le sentiment de la rapidité des progrès que font, chez tout un peuple à la fois, des facultés non encore exercées; aussi nomme-t-il son siècle dans un sonnet, *these time bettering days*, ces jours de perfectionnement. Le goût pour les jeux de la scène s'accrut avec tant de rapidité que dans l'espace de seize ans, on bâtit ou l'on arrangea dix-sept salles de spectacle à Londres, tandis que deux

suffisent actuellement à une population presque double. Il est vrai qu'il n'y avoit pas de représentation tous les jours, et que la plupart de ces théâtres n'étoient pas beaucoup mieux fournis que nos tréteaux de marionettes. Ils servoient cependant à exciter le zèle des écrivains et multiplioient les productions dramatiques. Car chaque théâtre devoit se procurer un répertoire particulier, parce que les pièces, si tant est qu'on les publiât, n'étoient jamais imprimées que long-tems après leur nouveauté, et qu'une seule troupe de Comédiens en possédoit le manuscrit. Quoiqu'on vit paroître sur ces petits théâtres bien des productions ou foibles ou mauvaises, l'émulation qu'ils excitoient étoit certainement avantageuse. De tous les genres de poésie, le genre dramatique est le seul où l'expérience soit nécessaire, et l'homme à talent en acquiert à peu de frais par les infortunes de ses rivaux. De plus cet art demande une vigoureuse résolution; et c'est ce qui peut manquer à un génie supérieur, soit parce qu'il se contente difficilement lui-même, soit parce qu'il trouve plus que tout autre du plaisir à nourrir en secret une création favorite de son imagination. Il est donc heureux pour lui que l'empressement de ceux qui se lancent

dans la carrière avec des moyens plus foibles que les siens, l'encourage à travailler pour le public.

Il est encore très-utile à un poëte dramatique d'avoir des rapports immédiats avec l'administration du spectacle, soit afin de la diriger à son gré, soit afin de prévenir ses besoins. Aussi les Auteurs anglois étoient-ils presque toujours des Comédiens. Le Théâtre n'avoit pas alors de grandes prétentions littéraires et il ne recevoit point la loi des pédans. Il y avoit sans doute de la jalousie et des tracasseries entre les écrivains, mais le public s'amusoit de leurs querelles plutôt qu'il ne s'en mêloit, et il se décidoit sans partialité d'après la mesure de son plaisir. On voyoit régner chez les poëtes, chez les acteurs comme dans la nation, ce qui fait prospérer les beaux Arts, l'amour de l'Art même. Cet amour étoit d'autant plus évident que le spectacle se présentoit sous les formes les plus modestes et même les plus humbles, et qu'il n'étoit point embelli par des ornemens étrangers, et par ce luxe d'inventions diverses qui détournent l'attention et séduisent les regards.

Il est curieux pour les admirateurs de Shakespear de connoître le théâtre sur lequel ses ouvrages furent joués de son tems. On a une gravure qui représente la salle de spectacle dont il étoit le directeur, et qui s'appeloit *le Globe* d'après l'emblême d'un Hercule qui remplace Atlas. C'est un bâtiment massif sans aucune architecture et presque sans fenêtres visibles. Le parterre étoit en plein air et l'on jouoit au grand jour; toutes les décorations consistoient en des tapisseries suspendues à quelque distance des murailles, et qui laissoient plusieurs passages libres. Un théâtre élevé au-dessus de l'autre, ou plutôt une espèce de baloon, se trouvoit dans l'enfoncement et représentoit différens objets, selon l'occasion. Les comédiens, à l'exception de quelques cas très-rares, portoient l'habit de leur tems, et se paroient, tout au plus, de chapeaux couverts de hautes plumes et de souliers à grosses rosettes. Les moyens ordinaires de déguisement étoient de faux cheveux, de fausses barbes et même quelquefois des masques. Les rôles de femmes étoient joués par de jeunes garçons, que leur voix ne trahissoit pas encore. Deux troupes de comédiens des plus renommées à Londres étoient même entière-

ment composées d'enfans de chœur, tirés de la chapelle de la Reine et de l'Eglise de St. Paul. On ne faisoit point entendre de musique entre les actes ; mais il y en avoit dans la pièce même. Le spectacle étoit animé par des marches militaires, des danses, des chansons, et le son de la trompette annonçoit avec fracas l'arrivée des grands personnages. C'étoit l'usage, dans l'origine, de représenter l'action par une pantomime quelquefois allégorique (*dumb schow*) avant la pièce véritable, afin de donner d'avance une certaine direction à l'attente des spectateurs. Shakespear a encore observé cet usage dans sa tragédie d'Hamlet.

La recherche actuelle des spectacles nous a tellement gâtés, l'architecture, les illuminations, la musique, les décorations qui se changent comme par magie, les machines, les brillans costumes, tout ce luxe de la scène nous paroît si indispensable, que nous aurions de la peine à nous en priver pour rentrer dans la pauvreté antique. Cependant l'ancienne ordonnance théâtrale avoit sur la nôtre quelques avantages qu'il seroit facile de prouver. Lorsque les spectateurs n'étoient pas distraits par

le brillant des accessoires, ils en devenoient d'autant plus difficiles à l'égard des objets essentiels, de la composition même et du jeu des acteurs. Si l'on ne peut pas atteindre à la perfection dans les ornemens extérieurs, un connoisseur véritable renoncera plutôt à tout ce qui plait aux yeux, que de permettre qu'on détourne son attention par des tentatives imparfaites ou de mauvais goût. Et la perfection est rare même dans ce genre.

C'est depuis environ un siècle et demi qu'on a commencé à s'occuper du costume des acteurs; toutes les nouveautés qu'on y a introduites ont successivement paru admirables à la multitude, mais on n'a qu'à regarder les gravures qui accompagnent les ouvrages dramatiques de chaque époque, pour juger de la puérile affectation des habits de théâtre et du pouvoir qu'a toujours exercé la mode, malgré les efforts qu'ont sans cesse faits les acteurs, pour se donner l'air antique ou étranger. Un panier baleiné a été autrefois regardé comme indispensable à un héros, les grandes perruques et les fontanges se sont même maintenues plus long-tems dans la tragédie que dans

la société ; encore long-tems après qu'on les a vu disparoître, les comédiens n'auroient pas osé se montrer autrement qu'avec des cheveux poudrés et frisés, surmontés d'un casque orné de plumes bigarées. On y ajoutoit une cuirasse de papier d'argent et une écharpe de taffetas, et voilà un Alexandre ou un Achille. On en est enfin revenu à un goût plus pur, et il règne aujourd'hui sur les théâtres de quelques grandes villes un costume savant et rigoureux. On doit ce perfectionnement en partie à la réforme générale que les antiquaires ont introduite dans les arts, et en partie au goût que les femmes ont pris pour les habits grecs, car les actrices ont toujours été sujettes à transporter sur la scène les modes qui faisoient valoir leurs charmes dans le monde. Cependant il est encore assez rare de voir un comédien qui sache porter avec aisance la toge romaine ou le manteau grec, et qui dans les momens les plus passionnés ne soit pas un peu trop occupé à rejeter sa draperie ou à la porter avec grâce.

Tout notre système de décorations a été imaginé pour l'opéra, et c'est en effet à l'opéra qu'il convient le mieux. Il a quelques défauts

inévitables et d'autres auxquels on pourroit obvier, avec des soins dont on se dispense. Je mets au nombre des défauts inévitables, d'abord, l'interruption des lignes des décorations latérales, lorsqu'on les regarde de tout autre point que de celui pour lequel elles ont été calculées; ensuite la diminution graduelle à laquelle on soumet, d'après les lois de la perspective, tous les objets supposés dans l'éloignement, ce qui les met en disproportion avec les acteurs arrivant du fond du théâtre; puis le jour qui venant d'en haut et d'en bas est toujours défavorable, ensuite le défaut d'accord entre les ombres et les lumières imitées et les ombres et les lumières réelles, puis cette impossibilité de rétrécir la scène à volonté, qui fait que l'intérieur d'une chaumière a les mêmes dimensions que celui d'un palais, etc.

Les défauts dans les décorations auxquels on pourroit remédier sont l'absence de simplicité et de grandes masses tranquilles; l'accumulation d'objets superflus, propres à disperser l'attention, et qui n'ont d'autre but que de faire briller l'habileté du peintre, ou de remplir l'espace destiné à être décoré; puis une

architecture maniérée, incohérente ou qui seroit impossible dans la réalité, imitée par une bigarrure de couleurs que n'offre aucun marbre existant. Il n'y a que l'ignorance du public qui puisse expliquer le succès de plusieurs décorations, auxquelles un connoisseur préféreroit de beaucoup une couche de couleur unie. Le goût qu'on a universellement pour l'éclat du spectacle et la magnificence des habits, a rendu l'administration du théâtre une chose si difficile et si dispendieuse, que les bonnes pièces et les bons acteurs sont devenus de purs accessoires.

Quoique l'ancien théâtre anglois n'eût pas, à proprement parler, ce que nous appelons des décorations, on ne sauroit nier que l'art du machiniste n'y fut employé, et sans cela il seroit impossible de se figurer la représentation de *Macbeth*, de la *Tempête* et de plusieurs autres pièces. Sous le règne de Jaques I.er le fameux architecte, Inigo Jones fit mouvoir des machines ingénieuses et compliquées, pour ajouter divers embellissemens aux *Masques* de Ben Jonson qui furent représentés à la cour.

une autre partie du champ de bataille, etc. Tout se trouveroit alors dans l'ordre, et les changemens de décorations ne seroient plus très-nombreux.

Ceux qui jugent de tout d'après les dehors, seront portés à croire que, sur un théâtre aussi dénué d'éclat extérieur que l'étoit l'ancien théâtre anglois, l'Art même de la déclamation devoit être assez négligé ; je tire de là une conclusion toute opposée. Quelques Anglois ont déjà avancé que les acteurs de l'ancienne époque étoient supérieurs à ceux de la nouvelle, du moins jusqu'au tems de Garick; s'il n'y avoit pas d'autres preuves de cette assertion, je pourrois l'appuyer par les ouvrages de Shakespear lui-même. Les rôles principaux de ses pièces exigeoient évidemment un très-grand acteur. Le style élevé et concis de sa poésie, ne peut être rendu intelligible que par la déclamation la plus énergique et la plus flexible. Souvent un jeu muet, à la fois indispensable et difficile, n'est pas même indiqué ; et comment un poëte, qui travailloit uniquement et immédiatement pour le théâtre, eût-il fait dépendre le succès de la représen-

tation de l'effet d'une pantomime qui pouvoit manquer totalement par la mal adresse d'un acteur. Shakespear se seroit soumis à laisser déprécier son talent s'il n'avoit pas compté sur d'habiles interprêtes de ses pensées. Le nom et la réputation de quelques-uns des grands acteurs de sa troupe, se sont même conservés jusqu'à nous.

On croit difficilement à la réunion de deux talens très-distingués, et c'est ce qui a fait supposer sans motifs suffisans que Shakespear n'avoit été qu'un comédien médiocre. Les instructions qu'il fait donner par Hamlet à la troupe ambulante prouvent du moins qu'il étoit en ce genre un connoisseur habile. Il possédoit encore un avantage très-grand pour la scène tragique et très-difficile à remplacer, une belle et noble physionomie. Il n'est pas vraisemblable qu'il eût été choisi pour directeur d'un des premiers théâtres de l'Angleterre s'il n'avoit pas bien joué lui-même et bien dirigé le jeu des autres acteurs, car Ben Jonson, auteur très-estimable, ne put pas même obtenir une place de comédien,

parce qu'il manquoit de dispositions naturelles. Il paroît par plusieurs passages des pièces de Shakespear, qu'il y avoit déjà de son tems une foule de mauvais acteurs, qui tomboient dans toutes les fautes que nous reprochons aux nôtres; mais un public difficile savoit alors en faire justice.

Ce n'est qu'en Angleterre même qu'un critique peut étudier avec quelque profondeur l'ancien Théâtre Britannique; mais si l'on vouloit déterminer au juste ce que Shakespear a pu apprendre de ses dévanciers, il faudroit d'abord rassembler tout ce qui existoit avant lui, et ensuite, fixer l'époque précise où parut chacune des pièces de ses contemporains, recherche qui seroit très-difficile parce qu'on n'imprimoit ces pièces que long-tems après leur première représentation. Dailleurs, si les ouvrages des auteurs qui vivoient du tems de Shakespear offrent avec les siens des rapports dans le style ou dans l'emploi de certains moyens, on peut toujours se demander s'ils en sont les modèles imparfaits ou les copies affoiblies. Car Shakespear, ainsi que Raphael, sans avoir jamais

été infidèle à son génie original, a su profiter des progrès de ses rivaux.

On fit en Angleterre, à cette époque même, quelques efforts infructueux pour rétablir la forme de l'antique tragédie avec des chœurs; mais ces tentatives, comme la plupart de celles de ce genre, montrent sous quel jour faux les modernes ont envisagé les anciens. Les imitations dont je parle n'offrent pas même cette ressemblance extérieure avec leurs modèles, qu'il seroit surtout facile de saisir. On a beaucoup cité un ouvrage d'un seigneur anglois, la tragédie *de Ferex et Porex* qui parut au commencement du règne d'Elisabeth. Pope en vante la régularité, et prétend que si les poëtes contemporains ne s'étoient pas écartés de cette route, le Théâtre anglois auroit pris un caractère classique; mais rien n'est plus dépourvu d'ame, de vie, de mouvement et de variété que ce *Ferex et Porex*. Une monotonie assoupissante dans le style, une froide accumulation d'incidens, des consultations et des récits sans fin, voilà ce qu'on y peut remarquer. L'unité de tems et de lieu n'est pas même

observée, et l'on ne conçoit pas ce que Pope a voulu dire.

Mustapha est un autre ouvrage manqué de la même espèce. Il n'offre qu'un tissu de subtilités sur la raison d'état, et les chœurs y sont de petits traités. C'est le genre d'esprit sentencieux des dernières pièces de Corneille. Ben Jonson cite avec éloge un des prédécesseurs de Shakespear, nommé Kid, qui a retravaillé la *Cornélie* de Garnier. C'est donc une copie des anciens de la troisième ou de la quatrième main.

La première pièce de théâtre sérieuse où l'on ait aspiré à l'effet populaire, est la *Tragédie Espagnole*, ainsi nommée d'après le lieu de la scène et non d'après la patrie de l'auteur. Cette pièce s'est long-tems maintenue au théâtre, quoiqu'elle ait été en butte aux plaisanteries et aux parodies des poëtes plus modernes. Il arrive souvent que le public revient avec peine d'une prédilection conçue dans le premier enthousiasme que lui a inspiré un art nouveau, lors même qu'on lui a depuis lors fait connoître cet art sous une forme plus perfectionnée. Cette pièce est pleine

d'absurdités, l'auteur s'est hazardé à peindre des situations et des passions beaucoup trop fortes pour ses moyens. La catastrophe qui devroit être terrible n'est que ridicule; c'est un dessin crayonné par un enfant dont la main incertaine ne trace que des contours indécis et mal proportionnés. Cependant, au milieu d'une trop grande emphase, le dialogue est souvent naturel et même familier, et il y a quelque chose de facile et d'animé dans la marche des scènes, qui fait concevoir jusqu'à un certain point, le succès d'un ouvrage aussi imparfait.

Lilly et Marlow méritent d'être remarqués parmi les précurseurs de Shakespear. Lilly étoit un érudit qui se donna beaucoup de peine pour introduire une recherche apprêtée dans la prose angloise et même dans le ton de la société. Il devint ainsi l'écrivain à la mode, et les grandes dames cherchèrent à former leur langage sur le modèle de son livre intitulé *Ephéus*. Il a composé une comédie en prose, *Campaspe*, qui prouve qu'on ne peut pas former un ensemble dramatique d'une réunion d'anecdotes et de saillies en épigrammes.

En tout Lilly étoit un bel esprit privé du sentiment des beaux arts. Marlow avoit plus de véritable talent et s'ouvrit une route meilleure. Il a traité l'histoire d'Edouard second, sans y mettre, il est vrai, aucune science, mais avec une sorte de candeur et de simplicité qui donne de l'effet aux scènes pathétiques. Ses vers doux et coulans, n'ont aucune énergie, et je ne comprends pas ce qui fait que Ben Jonson a parlé de la force des vers de Marlow (*Marlow's mighty lines*), Shakespear ne pouvoit assurément tirer nul parti de la doucereuse affectation de Lilly, mais en revanche, je crois retrouver la foible ébauche de ses premiers tableaux historiques, dans l'*Edouard second* de Marlow.

Parmi les pièces des prédécesseurs de Shakespear contenues dans le recueil de Dodley, il y en a deux, *le Forestier de Wakefied* et *Grim le Charbonnier de Croydon* qui me paroissent d'une très-ancienne date. Elles ne sont pas dépourvues du genre de mérite que peuvent avoir des pièces de marionettes. La première se fonde sur une tradition populaire,

la seconde sur une légende badine, et toutes deux sont remplies de la plus franche gaieté.

Les commencemens du Théâtre Britannique ne nous auroient pas arrêté plus qu'ils ne le méritent, si l'on n'avoit pas avancé dernièrement en Angleterre, que les pièces de Shakespear ressemblent assez aux pièces de son tems qui sont actuellement oubliées. Les rapports purement extérieurs ne doivent pas nous étonner davantage que l'identité du costume dans les portraits de la même époque; mais le mot de ressemblance ne devroit s'appliquer qu'aux traits qui prouvent l'analogie dans le genre d'esprit et de sentiment. D'ailleurs à moins que les ouvrages cités ne soient décidément antérieurs à ceux de Shakespear, il est bien vraisemblable qu'ils en sont des imitations. C'est ce qu'on peut dire des pièces de Decker, de Marston, de Webster et d'autres. Ces auteurs n'ont avec Shakespear qu'une ressemblance apparente, et qui regarde les prétendus défauts sur lesquels on dispute encore, plutôt que les beautés universelles sur lesquelles tout le monde est d'accord.

Chapman, le traducteur d'Homère, et Thomas Heywood méritent un jugement plus favorable, si du moins on peut apprécier leur talent d'après les échantillons uniques du recueil de Dodley. Chapman a traité avec assez de force comique la fameuse histoire de la Matrone d'Ephèse, sous le titre *des Larmes de la Veuve*. Une pièce d'Heywood, *la Femme tuée par bonté* est une tragédie bourgeoise, tant il est vrai que ce genre qu'on a voulu donner pour nouveau est en effet très-ancien. C'est l'histoire d'une épouse tendrement aimée qui cependant s'est laissé séduire par un homme que son mari avoit comblé de bienfaits. La faute de cette femme se découvre, et son époux ne pouvant se résoudre à prendre contre elle aucune résolution plus dure que celle de l'éloigner de lui, sans nuire à sa réputation, elle est touchée de tant de bonté au point d'en mourir de regret. La séduction n'est pas amenée dans cette pièce par d'habiles gradations, mais les dernières scènes sont véritablement fort touchantes. Un but moral clairement énoncé est peut-être essentiel à la tragédie bourgeoise, ou plutôt c'est par ce but même que la représentation de la destinée

des hommes, quelque soit le rang qu'on leur suppose, descend de la hauteur idéale pour arriver dans une région inférieure. Mais si l'on admet une fois ce genre tragique subalterne, on trouvera que ce qu'exige la morale est aussi ce que demande l'Art dramatique, et que les principes les plus austères sont d'accord avec la poésie la plus relevée. Rien n'est pénible comme la vue de ce repentir équivoque, qui peut-être ne veut autre chose que de se racheter de la punition; mais le véritable remords, la douleur amère que coûte la perte irréparable de l'innocence, est susceptible de couleurs vraiment tragiques. Qu'on donne à la pièce dont je viens de parler une conclusion heureuse, la même qui, malgré le scandale des hommes sévères, a valu tant d'applaudissemens à un drame de nos jours, qu'on y admette une autre réconciliation que celle du lit de mort, qu'on y renouvelle le mariage, et l'on verra si en blessant la moralité on n'a pas anéanti la poésie.

Cette pièce d'Heywood est d'ailleurs faite avec négligence. Une seconde intrigue, mal entrelacée avec la principale, ne sert qu'à

refroidir l'intérêt. Heywood étoit un comédien, et en même tems un poëte tellement fertile qu'il a composé ou retravaillé deux cent vingt pièces de théâtre. Il n'attachoit guère de prix à des productions qui lui coûtoient si peu, de sorte qu'il a laissé perdre la plupart de ses manuscrits, et qu'on n'a pu imprimer que vingt-cinq de ses pièces.

Les auteurs que nous venons de nommer, et d'autres encore, ont eu des succès pendant leur vie, mais sans laisser de grands souvenirs: il n'y a même qu'un petit nombre des rivaux ou des élèves de Shakespear qui aient conservé de la réputation. Les plus distingués parmi eux sont, Ben Jonson, Beaumont et Fletcher, et Massinger.

Ben Jonson trouva dans l'ame généreuse de Shakespear les encouragemens dont son talent avoit besoin. Sa première pièce, encore assez imparfaite, *Chacun selon son humeur* fut reçue au théâtre à la recommandation de Shakespear. Ce grand poëte corrigea lui-même le drame de *Séjan* et remplit dans ces deux pièces un rôle principal. Cette bienveillance ne fut pas récom-

pensée, car Jonson se tourna contre son protecteur avec l'arme de sa grande érudition, seul avantage qu'il pût avoir sur lui. Ses pièces et ses prologues furent parsemés d'allusions mordantes et il attaqua surtout, comme contraire au bon goût, cette magie de l'imagination, brillant appanage de Shakespear. Il faut remarquer pour la justification de Jonson qu'il étoit né sous une malheureuse étoile; toutes ses pièces tomboient l'une après l'autre ou n'obtenoient qu'un succès passager, tandis que Shakespear étoit porté aux nues par la nation. Ensuite ses rivaux l'irritoient sans cesse par des satires de tout genre, où il étoit dépeint comme un pédant qui vouloit en savoir plus que tout le monde, et mille circonstances contribuoient à lui donner de l'humeur. Il avoit véritablement beaucoup de sens et de capacité. Il se rendoit le témoignage à lui-même qu'il s'exerçoit dans son art avec application et avec zèle, et il ne pouvoit pas pressentir que la nature lui avoit refusé ce qui ne s'obtient par aucun effort, la grâce. Il pensoit, ainsi que l'a dit Lessing dans un cas semblable, que chacun peut tirer gloire de son industrie. Aussi prit-il le parti de déclarer d'avance que ses

pièces étoient bonnes et, que si elles ne réussissoient pas, il ne falloit en accuser que le mauvais goût du public.

Jonson étoit un poëte critique dans le bon et dans le mauvais sens de ce mot. Il cherchoit toujours à se rendre un compte exact de ce qu'il avoit à faire, et voilà pourquoi il a surtout réussi dans le genre de la pièce de caractère, où la raison joue un plus grand rôle que l'imagination et le sentiment. Il n'a mis dans ses ouvrages que ce que l'analyse critique peut y retrouver, parce qu'il croyoit qu'elle peut atteindre au principe de tout ce qui plait. Il ne se doutoit pas que l'essence la plus précieuse de la poésie, cet esprit volatil qui donne la vie à une fiction, s'évapore dans le creuset du critique. Ses ouvrages n'ont point cette ame, ce charme inconnu qui attache par cela même qu'on ne peut le définir. On regrette dans ses morceaux lyriques ce sentiment d'harmonie, cet accompagnement musical des images poétiques qui ne tient point à l'exacte observation du rhythme. En général il n'a jamais les avantages involontaires qui échappent lorsqu'on veut les saisir, et l'on doit

d'autant moins s'étonner qu'il sente la valeur de ses compositions qu'il sait au juste ce qu'il y a mis, et que ses titres littéraires sont, ainsi que des vertus acquises, le prix mérité de ses efforts. Il avoit de la peine à composer, et c'est aussi un travail que de le lire. Ses ouvrages ressemblent à des édifices utiles et solides, devant lesquels on auroit laissé subsister un pesant échaffaudage, qui empêcheroit de les embrasser d'un coup-d'œil, et de recevoir une impression harmonieuse de leur ensemble.

Il existe deux essais de Jonson dans la tragédie et un nombre considérable de comédies et de *Masques*. Cet écrivain pouvoit s'élever à la hauteur du style tragique, mais il manquoit absolument de sensibilité. Il est extraordinaire que connoissant comme il le faisoit les anciens, et qu'ayant si souvent insisté sur la nécessité de les imiter, il se soit autant écarté dans ses tragédies, pour la forme et pour le fond, des grands modèles grecs. On peut juger par là de l'influence que le ton d'un siècle et le mouvement déjà imprimé à un art exercent sur les esprits les plus indépendans.

Avec la vaste étendue que Jonson a voulu donner aux plans de *Séjan* et de *Catilina*, il ne pouvoit pas être question dans ces pièces des unités de tems et de lieu, aussi y a-t-il introduit une multitude de personnages secondaires, ce qui ne se voit jamais dans les tragédies grecques. L'ombre de César débite, il est vrai, le prologue dans *Catilina*, à peu près comme le fait l'ombre de Tantale, dans *Atrée et Thyeste* de Sénèque, et on y trouve aussi un chœur moraliste qui dogmatise à la fin de chaque acte, mais sa présence n'est point naturellement expliquée et il n'est pas compris dans la contexture générale de la pièce ; c'est à cela que se borne toute la ressemblance de Jonson avec les anciens ; d'ailleurs il s'en tient à la forme des pièces historiques de Shakespear, mais en la dépouillant de tout son charme pittoresque. Il me paroît vraisemblable que Jonson avoit déjà devant les yeux les pièces de Shakespear tirées de l'Histoire romaine, du moins lorsqu'il composa *Catilina*. Dans aucun cas il n'a dérobé à son rival l'art difficile de faire valoir les droits de la poésie en restant fidèle à la vérité. L'Histoire est demeurée de l'Histoire entre ses mains, elle n'est point entrée

dans une sphère plus élevée, et cet auteur a traité les événemens politiques plutôt comme des affaires importantes que comme de grandes actions.

Les pièces de *Catilina* et de *Séjan* sont de bonnes études dramatiques de l'Histoire, l'une d'après Salluste et Cicéron, l'autre d'après Tacite, Suétone et Juvenal. On peut, il est vrai, remarquer dans Catilina, pièce d'ailleurs très-supérieure à Séjan, une distribution peu harmonieuse de masses trop hétérogènes. Le premier acte révolte par de la rudesse, mais c'est pourtant celui qui a le plus de verve tragique. On y voit une réunion secrète des conjurés, et la nature paroît correspondre par des présages sinistres au sombre enthousiasme du crime. Le second acte empiette fortement sur la comédie, en peignant les intrigues de quelques femmes corrompues qui découvrirent la conjuration, et le reste de la pièce contient des faits mis en dialogue, et développés avec beaucoup d'intelligence, mais sans aucune élévation poétique. Il est malheureux que Jonson ait imprimé le texte de *Séjan* tel qu'il l'avoit composé, et qu'il n'ait point fait part au public

des changemens imaginés par Shakespear. Il eût été curieux de voir par quels moyens ce grand poëte auroit ranimé la froide uniformité de cette pièce, et de juger jusqu'à quel point son génie avoit su se ploier à des vues étrangères.

Après ces essais, Jonson prit congé de la Muse tragique. Son talent le rendoit en effet bien plus propre à la comédie, et il devoit surtout réussir dans la comédie de caractère, car il étoit plutôt porté à la raillerie sérieuse qu'à la franche gaieté. Les derniers poëtes satiriques des Romains, bien plus encore que leurs poëtes comiques, lui servirent de modèles. Il n'avoit point reçu en partage cet enjouement léger qui effleure innocemment tous les objets, qui, sous la forme d'une simple saillie de vivacité, est peut-être d'autant plus philosophique qu'il cache plutôt une ironie universelle qu'une instruction déterminée. Les idées comiques de Jonson lui sont inspirées par un esprit observateur bien plus que par l'imagination. Aussi ses pièces manquent-elles en général du côté de l'intrigue. Il mettoit trop d'importance à la pureté du genre pour em-

ployer des fables romanesques, et il n'eut jamais recours aux Nouvelles. Mais les moyens qu'il emploie pour nouer et dénouer ses pièces n'en sont pas moins forcés et invraisemblables, quoique aucune invention heureuse et hardie ne vienne séduire l'imagination. Lorsque son plan est conçu d'après une bonne idée, il prend tant d'espace pour le développement des caractères, qu'il perd souvent de vue son intrigue et que l'action se traîne péniblement. Il rappelle ces peintres excessivement exacts qui se piquent d'imiter les moindres défauts de leurs modèles. On a tour à tour reproché à ses rôles d'être des portraits d'individus et des abstractions personifiées. Ces deux reproches semblent se contredire, et cependant ils ont l'un et l'autre quelque fondement. C'étoit une tête singulièrement méthodique. Une fois qu'il avoit saisi un caractère sous un certain aspect, il persistoit à le présenter de la même manière jusqu'à la dernière extrémité. Tout ce qui ne se seroit pas rapporté à son idée dominante, et qui n'eût servi qu'à donner de la vie au tableau, lui auroit semblé un écart. Aussi les noms de ses personnages sont-ils significatifs au point d'en être désagréables, et il y ajoute

encore de longues descriptions explicatives. C'est avec un scrupule minutieux qu'il a observé le principe général des auteurs comiques, l'imitation de la vie réelle. On n'auroit pu que le louer d'avoir peint les mœurs de son tems et de sa nation, mais il s'attache à des particularités extérieures, aux recherches et aux affectations à la mode, à cette bizarrerie d'esprit qu'on nommoit alors *humour*, à tout ce qui s'enfuit avec le moment même. Aussi le sel de ses comédies s'est-il promptement évaporé, et déjà lorsqu'on rouvrit les théâtres sous Charles second, il ne se trouva pas d'acteurs en état d'entrer dans le vrai sens de ses rôles de charge. Pour que de pareilles couleurs locales ne soient pas sujettes à pâlir, il faut que beaucoup d'esprit serve à les fixer, et c'est ce qu'y mettoit Shakespear. On n'a qu'à comparer le rôle d'Osrick dans *Hamlet*, avec celui de Fastidius Brisck dans *Chacun hors de son humeur* de Jonson. Ce sont deux peintures de l'insipide affectation d'un courtisan de ce tems, mais Osrick, quoiqu'il parle une langue qui lui soit propre, demeurera toujours une image frappante et spirituelle de la fatuité, tandis que Fastidius

n'est qu'un portrait dont le costume a vieilli et rien de plus. Jonson cependant n'est pas toujours tombé dans cette faute. Je citerai avec éloge, dans sa pièce de *Chacun dans son humeur*, le rôle du capitaine Bobadill, misérable et lâche aventurier qui se fait passer pour un brave, auprès de quelques jeunes gens sans expérience. Ce rôle n'est à la vérité ni aussi gai, ni aussi original que celui de Pistol, mais il est resté un modèle dans son genre, après même que les mœurs ont changé, et des Auteurs comiques modernes l'ont imité avec succès.

La pièce que nous venons de nommer est, en ce genre, la première composision de Jonson; l'action en est extrêmement lâche et insignifiante; mais dans son second ouvrage, intitulé *Chacun hors de son humeur*, il s'est encore plus écarté de la bonne route, puisque la caricature seule y produit les effets comiques, et qu'il n'y a aucun intérêt de situation. C'est un ramas de scènes ridicules, sans liaison et sans marche dramatique. *La foire de Barthélemy* est aussi un tableau grotesque assez vigoureux, mais où il n'y a pas plus de suite que dans le tumulte, les cris, les que-

relles et les filouteries qui remplissent ces lieux de divertissement populaire. La vulgarité à son aise n'y est dépeinte que trop naturellement. Il faut pourtant faire une exception avantageuse en faveur du rôle d'un Puritain. Rien n'est gai comme la manière dont ce personnage délibère en casuiste profond, sur la convenance de manger un cochon de lait à la foire, et comme le sermon où il condamne les marionnettes en qualité d'idoles du paganisme. Il y a là du véritable sel comique. Ben Jonson ne prévoyoit pas que les Puritains deviendroient un jour assez puissans, pour se venger sur l'Art dramatique des plaisanteries dont il les avoit rendus l'objet.

Volpone, l'*Alchimiste*, et *Épicenne ou la jeune fille muette*, sont les pièces de Jonson, dont l'ordonnance est la meilleure. *Volpone* est une comédie où, sans avoir saisi ce qui auroit pu plaire à l'imagination, il a fort bien dépeint les mœurs Italiennes. L'idée principale y est parfaitement et même admirablement développée, mais comme tout dégénère en tours d'escrocs, il faut bientôt avoir recours à la justice criminelle, et une fois qu'il est ques-

tion de punir des coupables, le dénouement ne peut pas être bien gai. Les dupes et les fripons sont très-divertissans dans *l'Alchimiste*; toutefois l'auteur se livre trop au plaisir de déployer son savoir. Il ne faut donner dans une comédie, que de courts échantillons d'un jargon incompréhensible, et on devroit même chercher à y attacher un double sens, pour empêcher qu'il ne devint aussi ennuyeux que les livres d'où il a été emprunté. Dans sa pièce du *Diable imbécille*, l'Auteur n'a pas tiré un parti bien avantageux d'une invention fantastique qui, au reste, n'étoit pas de lui. Quelques scènes d'un bon comique ne suffisent pas pour dédommager le spectateur de son attente frustrée.

Aucune des pièces de Jonson, prise telle qu'elle est, ne réussiroit actuellement au théâtre, (et la plupart ne réussirent pas même de son tems), mais on pourroit en tirer avec succès des morceaux détachés, ou du moins y puiser des idées. En général, il y a beaucoup à profiter en lisant cet auteur, et ses défauts comme ses qualités peuvent servir à l'instruction d'un élève de l'Art. Les caractères

de ses pièces sont, pour la plupart, bien dessinées, seulement il n'a pas eu l'art de les relever par le contraste des situations. On y trouve rarement des scènes aussi heureusement imaginées que celle dans laquelle il introduit un Marchand, obligé de sortir de chez lui pour une affaire importante, au moment où sa femme dont il est jaloux, va recevoir une visite qui lui est suspecte. L'anxiété de cet homme, son désir d'aposter un domestique pour surveiller sa femme, sans cependant dévoiler une jalousie dont il a honte, tout cela est peint de main de maître, et si Jonson avoit toujours composé de cette manière, il faudroit le mettre au rang des premiers auteurs comiques.

C'est pour ne rien omettre que nous ferons mention des *Masques* du même auteur. C'étoient des allégories de circonstance, destinées le plus souvent pour la Cour, et relevées par l'emploi des machines, par des mascarades, de la danse et de la musique. Ce genre subalterne est mort avec Jonson, ou du moins, il n'y a eu après lui que le *Comus* de Milton qui ait acquis quelque réputation. Lorsque l'allégorie se borne à la personnifi-

cation, elle devient d'une froideur mortelle dans un drame. Il faudroit que l'action elle-même fut allégorique, et c'est ce qui ne peut avoir lieu qu'au moyen d'inventions très-ingénieuses, et telles qu'on n'en a vu d'heureux exemples que chez les poëtes espagnols. Ce qu'il y a de plus remarquable dans les *Masques* de Jonson, c'est ce qu'on appelle les *Antimasques*, parodie que l'Auteur lui-même ajoute à sa fiction, et qu'il place avant ou après les scènes sérieuses. Comme les flatteries dont on accable ici bas les Dieux, quand ils descendent de l'Olympe, tombent aisément dans le doucereux, cet antidote contre la fadeur de ces pièces allégoriques produisoit un très-bon effet.

Jonson, qui faisoit un peu de l'Art dramatique une profession, eut encore une ressemblance avec un Maître de métier, c'est qu'il se forma un compagnon. Il avoit un serviteur nommé Broon lequel, avec l'exemple et les instructions de son maître, devint aussi un poëte, et fit représenter quelques comédies avec succès.

On nomme toujours ensemble Beaumont et Fletcher, comme si c'étoient des poëtes inséparables, qui eussent constamment ébauché et exécuté leurs ouvrages en commun. Cette opinion n'est cependant pas complétement fondée. Les circonstances de leurs vies sont assez ignorées; toutefois, il est certain que Beaumont mourut très-jeune, et que Fletcher qui étoit plus âgé, lui survécut de dix ans, pendant lesquels il poursuivit sa carrière dramatique avec activité. Plusieurs des pièces de ce dernier poëte ne furent mises au théâtre qu'après sa mort, et d'autres qu'il n'avoit pas finies, furent achevées par des mains étrangères.

Les drames imprimés sous le nom de ces deux poëtes réunis, sont au nombre de plus de cinquante, et il est vraisemblable qu'une grande partie, et peut-être la moitié, doivent être considérées comme appartenant à Fletcher seul. Ce ne fut que long-tems après la mort de ce dernier que parut le recueil des pièces de Beaumont et Fletcher. Les éditeurs ne se sont pas donné la peine de distinguer la part de chacun de ces auteurs, et encore moins de déterminer la différence de leur

talent. Quelques littérateurs contemporains ont prétendu que Fletcher avoit une imagination plus hardie, et son ami, un jugement plus mûr. Le premier étoit, selon eux, le génie inventif, et le second l'homme de goût qui dirige et qui modère; mais cette supposition est loin d'être appuyée sur de bonnes preuves. Il est actuellement devenu impossible de distinguer les ouvrages de chacun de ces poëtes, et ce seroit assez inutile. Quoi qu'il en soit des auteurs, les pièces qu'on leur attribue sont toutes écrites dans le même esprit et du même style. Il est donc vraisemblable que ce qui les a réunis, est plutôt l'analogie de leur manière de sentir que le désir de compenser leurs défauts réciproques.

Beaumont et Fletcher commencèrent leur carrière pendant la vie de Shakespear, Beaumont mourut avant ce dernier poëte et Fletcher neuf ans après. Quelques allusions dans le genre de la parodie, peuvent nous faire juger que ces deux auteurs n'eurent pas infiniment de respect pour le prédécesseur illustre de qui ils avoient beaucoup appris, et même beaucoup emprunté. Ils suivirent ses traces à l'égard de la forme de leurs pièces, et ne se

réglèrent ni sur les préceptes de Ben Jonson, ni sur l'exemple des anciens. Ils puisèrent, ainsi que Shakespear, dans les nouvelles et les fabliaux, ils firent alterner les scènes burlesques avec les scènes pathétiques, et cherchèrent à produire sur l'ame l'impression du surnaturel, par un enchaînement extraordinaire dans les incidens. La prétention qu'ils avoient de renchérir sur Shakespear dans son propre genre, est souvent très-évidente. Quelques-uns de leurs contemporains les ont loués au point de dire qu'ils laissent ce grand poëte loin derrière eux, et que ce sont eux qui ont le plus contribué à perfectionner le Théâtre anglois. Il est très-vrai qu'ils obscurcirent la gloire de Shakespear dans la génération qui lui succéda, et qu'encore sous le règne de Charles II, ils avoient plus de popularité que lui, mais le tems a tout remis à sa place. L'effet des meilleures pièces s'affoiblit au théâtre par la fréquence des représentations, et comme la nouveauté y a beaucoup d'attrait, la mode exerce une grande influence sur l'Art dramatique. C'est, par conséquent, de toutes les branches de la littérature et des beaux arts, celle qui est le plus exposée à passer rapidement de la grandeur

à l'emphase, de la pompe au faux brillant, et de la simplicité à l'affectation.

Beaumont et Fletcher avoient véritablement un talent très-distingué. Il ne leur a presque manqué, pour compter parmi les grands poëtes dramatiques de l'Europe, qu'une profondeur plus sérieuse et la sagesse ordonnatrice qui apprend à observer en tout un juste milieu. Ils avoient une imagination féconde, une grande flexibilité d'esprit et une facilité heureuse qui a quelquefois dégénéré en légèreté. Ils n'ont jamais atteint à la plus haute perfection, ils ne l'ont pas même pressentie, mais ils paroissent quelquefois s'en approcher. Pourquoi donc n'ont-ils pas franchi l'intervalle qui les en sépare? C'est parce que la poésie n'étoit pas pour eux un culte de l'ame, un besoin de l'imagination, mais le moyen d'un brillant succès. On voit qu'ils ont à dessein cherché ces grands effets qui se présentent tout naturellement à l'homme de génie, dont le premier but est de se satisfaire lui-même.

Beaumont et Fletcher n'étoient pas des comédiens ainsi que la plupart de leurs prédécesseurs, toutefois ils avoient des rapports con-

tinuels avec le théâtre et s'entendoient à tout ce qui le concerne. Ils connoissoient parfaitement leurs contemporains, mais ils trouvèrent plus commode de se mettre au niveau du public, que d'imiter l'exemple de Shakespear qui l'élevoit à sa propre hauteur. Ces poëtes vivoient dans un siècle encore énergique, où on pardonnoit les écarts de tout genre plutôt que de la foiblesse et de la froideur. Aussi ne se laissèrent-ils jamais intimider par la crainte d'enfreindre les règles de l'art ou de la moralité, et cette confiance leur a réussi. Ils ressemblent à ces somnambules qui marchent impunément les yeux fermés sur le bord des précipices, et ils s'engagent dans des entreprises scabreuses, dont ils se tirent presque toujours avec bonheur.

Lorsque l'Art dramatique commence à dégénérer, le public perd avant tout la faculté de juger de la totalité d'une pièce de théâtre, aussi Beaumont et Fletcher s'attachèrent-ils peu à la réunion harmonieuse des parties et à leurs justes proportions. Souvent ils laissent échapper une situation heureuse que leur plan sembloit indiquer, et ils amènent des incidens, peut-

être en eux-mêmes amusans ou agréables, mais qui ne sont ni bien placés ni suffisamment préparés. Ils inspirent toujours de la curiosité, souvent de l'intérêt, et savent en général captiver le spectateur. Il faut convenir cependant qu'ils excitent l'attente plus qu'ils ne réussissent à la satisfaire. Au moment où on lit leurs pièces on se sent vivement entraîné, mais il n'en reste pas d'impressions durables. Ce sont les prétentions tragiques qui leur réussissent le moins, parce qu'ils ne puisent pas le sentiment dans les profondeurs de la nature humaine, et ne dirigent pas la pensée vers la contemplation de la destinée universelle. Ils montrent bien plus de talent dans le genre comique, et dans les compositions sérieuses et pathétiques qui tiennent le milieu entre la tragédie et la comédie. Ils esquissent un caractère souvent fort arbitrairement, et quoiqu'ils cherchent, par les mots qu'ils emploient, à paroître le soutenir jusqu'au bout, ils rendent le personnage inconséquent au fond, lorsqu'ils y trouvent quelque avantage. Toute l'énergie du talent de Beaumont et Fletcher est dirigée vers la peinture des passions, mais ce n'est pas l'histoire secrète du cœur qu'ils nous dé-

voilent, ils ne font point apercevoir les premières émotions et les progrès imperceptibles d'un sentiment, mais ils le saisissent dans toute sa force et en développent les divers symptômes de manière à produire une vive illusion, quoique peut-être en employant des couleurs un peu trop marquantes. Lors mêmes que leurs expressions ne sont pas d'une vérité rigoureuse, elles ont encore l'air naturel. Tout se meut librement et sans contrainte dans leurs pièces, et ce qui paroît le plus bizarre n'est cependant ni forcé, ni amené de loin. Leur style réunit l'élan poétique avec la familiarité de la conversation et la vivacité de l'inspiration du moment. Ils prennent, il est vrai quelquefois, ce ton de naïveté outrée qui a valu un haut degré de faveur à quelques Auteurs de nos jours. Mais ceux-ci cherchent le naturel dans l'éloignement de tout essor d'imagination et doivent par conséquent tomber dans la platitude. Nos poëtes anglois, au contraire, réunissoient le naïf avec le fantastique, ils savoient montrer la vie commune sous un aspect singulier, et du moins conservoient ainsi l'apparence de l'idéal.

La moralité de ces écrivains est douteuse ; non pas qu'ils n'aient fait contraster fortement la grandeur et la bonté avec la méchanceté et la bassesse, ni qu'ils n'aient dûment puni le vice, et récompensé la vertu ; mais ils étalent trop souvent la magnanimité lorsqu'il ne devroit être question que de droiture. Tout ce qui est louable ou digne d'admiration paroît, dans les peintures qu'ils offrent, appartenir à des mouvemens passagers plutôt qu'à des principes stables, et ils semblent placer les vertus dans l'effervescence du sang. Souvent auprès de ces mêmes vertus, ils font valoir des impulsions égoïstes ou sensuelles, comme si elles étoient de plus haute extraction. Il y a dans le cœur humain un côté vulgaire dont le poëte, lorsqu'il est forcé de l'observer, ne doit s'approcher qu'en rougissant. Mais Beaumont et Fletcher se plaisent à déchirer tous les voiles, et confient au spectateur, malgré lui, ce que les ames nobles voudroient se cacher à elles-mêmes. Tout ce qu'ils se sont permis de contraire à la décence surpasse l'imagination. La licence dans les mots est le moindre de leurs torts, plusieurs scènes et mêmes des intrigues entières, sont conçues de manière que l'idée seule en blesse l'hon-

nêteté. Aristophane est sans doute un interprête sans pudeur des penchans de la nature, mais il imite les statuaires Grecs qui, en représentant la sensualité sous les traits des Satyres, l'ont renvoyée dans le domaine de l'instinct animal auquel elle appartient ; et, à juger le poëte Grec d'après la morale de ses contemporains, il est bien moins révoltant que les poëtes Anglois. C'est dans une toute autre sphère que Beaumont et Fletcher transportent l'odieux système du vice. Leurs compositions ressemblent à cette vision de l'Apôtre, où les animaux purs et les animaux impurs lui apparurent réunis dans une même enveloppe. On peut, au reste, adresser des reproches à peu près semblables à tous les auteurs dramatiques du tems du Roi Jaques et de Charles I.er Ils semblent avoir pris à tâche de justifier les Puritains, qui accusoient le Théâtre d'être une école de corruption et une chapelle du Démon.

Il ne faut donc recommander qu'avec beaucoup de réserve les ouvrages de ces deux poëtes, à ceux qui ne cherchent dans la lecture qu'un simple amusement ou une culture gé-

nérale de l'esprit. Mais le littérateur qui s'exerce dans l'Art dramatique, et le critique qui en fait l'objet de ses études, y trouveront infiniment à apprendre, puisqu'on peut tirer parti du mérite qui distingue ces Auteurs, ainsi que des écarts dont ils offrent l'exemple. C'est ce qu'il seroit facile de démontrer si le tems nous permettoit d'entreprendre l'analyse détaillée de quelqu'une de leurs pièces. Elles eurent, lorsqu'elles parurent, l'avantage de ne pas exiger des acteurs aussi consommés que celles de Shakespear. Pour les remettre actuellement au théâtre il faudroit en refondre quelques-unes entièrement, et l'on pourroit se contenter de retrancher ou d'adoucir, dans les autres, tout ce qui est indécent ou hors de mesure.

Il en existe une, *les Deux nobles Cousins*, qui mérite une mention particulière, parce que Shakespear et Fletcher passent pour l'avoir composée en commun. Je ne vois pas pourquoi l'on mettroit en doute une opinion aussi vraisemblable. Cette pièce n'a paru, il est vrai, qu'après la mort de tous deux, mais on ne conçoit pas ce qui auroit engagé l'éditeur ou l'imprimeur à tromper le public à cet égard, puisque

le nom de Fletcher étoit alors aussi fameux, et peut-être plus fameux que celui de Shakespear. Si c'étoit l'ouvrage de Fletcher seul, ce seroit, sans contredit, le meilleur de ses drames héroïques et sérieux. Mais il faudroit une partialité excessive pour contester un ouvrage à un auteur plein de talent, parce qu'on le supposeroit trop au-dessus de ses forces. Fletcher qui montre quelque analogie avec Shakespear dans ses images et ses pensées, n'a-t-il pas pu avoir le bonheur de s'en rapprocher beaucoup une fois. On risqueroit encore plus de se tromper si l'on concluoit que cette pièce est de Shakespear seul, d'après quelques passages qui seroient plutôt des vestiges d'imitation. Je m'en tiens donc à la donnée historique dont, sans doute, l'origine est due à quelque tradition de Théâtre. Il y a des connoisseurs qui se vantent de distinguer, dans un tableau de Raphaël, quels sont les accessoires exécutés par Francesco Penni, Jules Romain, ou tout autre des élèves de cette école. Je les félicite d'une pareille finesse de discernement; Jules Romain s'est trompé, il est vrai, en prenant une copie d'André de Sarto pour un tableau de Raphaël auquel

il avoit travaillé lui-même, mais ils peuvent en savoir davantage et rien ne prouvera le contraire. Le problème de critique qui nous occupe est encore bien plus difficile, l'ébauche du tableau étoit décidément de Raphaël, et il ne s'agissoit que de l'exécution des accessoires. Ici il faut distinguer, non-seulement la part de chacun des deux auteurs, dans les traits de détail, mais déterminer l'influence de Shakespear sur l'ordonnance générale. Lorsqu'il s'associoit avec un autre poëte, il falloit qu'il se prêtât à des vues étrangères, et qu'il renonçât à mettre au grand jour sa propre originalité. Si, malgré tant de nuages, je puis hasarder une opinion, je dirai que je crois reconnoître l'esprit de Shakespear dans une certaine pureté idéale qui distingue les *Deux nobles Cousins* des autres pièces de Fletcher, et dans la fidélité consciencieuse avec laquelle y est traitée l'histoire de *Palemon et Arcites* de Chancers. L'on croiroit pouvoir surtout distinguer le style de Shakespear, à une grande plénitude de pensées et à une concision voisine de l'obscurité, mais la couleur de l'expression est à peu près la même chez tous les poëtes de ce tems-là. Les premiers actes des *Deux*

nobles Cousins sont travaillés avec plus de soin que les autres, ensuite la pièce tire en longueur, à la manière du poème épique. La loi dramatique d'accélérer l'action vers la fin, n'y est point assez observée. Le rôle de la fille du geolier, dont la folie est développée dans de longs monologues, n'est certainement pas de Shakespear, car il n'auroit pas voulu imiter son Ophélie avec exagération.

D'ailleurs il étoit fort d'usage dans ce tems-là, que deux ou trois poëtes se réunissent pour composer ensemble une pièce de théâtre, et on en trouve une foule d'exemples, outre celui qu'ont donné Beaumont et Fletcher. Les délibérations sur l'ordonnance générale avoient lieu, pour l'ordinaire, au milieu d'un joyeux repas dans quelque lieu public. C'est là qu'il arriva une fois à un des convives d'être arrêté pour crime de haute trahison, parce qu'il s'écria dans un accès d'enthousiasme poétique, *c'est moi qui me chargerai de tuer le Roi.* Cette manière de composer peut avoir son avantage, dans les ouvrages légers que l'esprit de société doit animer. L'on peut ainsi doubler ses aperçus relativement à l'effet théâtral, et

trouver dans la vivacité de la conversation une foule d'idées nouvelles. Il n'en est pas moins vrai que l'inspiration poétique la plus élevée vit dans la solitude, et ne se communique pas. Elle cherche sans cesse à manifester quelque chose d'inexprimable qui se dissipe et s'évapore dans le discours, et un homme à talent qui a conçu l'idée d'un ouvrage, ne peut la manifester, telle qu'elle existe dans son imagination, que par la totalité de l'ouvrage même.

Une pièce incomparable et unique dans son genre, c'est une parodie des romans de chevalerie, par Beaumont et Fletcher, (*the Knight of the burning pestle*). Quoique l'idée générale en soit tirée de Don Quichotte, il y a tant de liberté dans l'imitation, et l'application en est si particuliérement dirigée vers la Reine des Fées de Spencer, qu'on peut croire cette pièce d'invention nouvelle. Mais ce qu'il y a de véritablement ingénieux et original, ce sont deux ironies contraires, mises en opposition, dont l'une porte sur l'exaltation chimérique de la fausse poésie, et l'autre sur l'incapacité totale de saisir aucune fiction, et en

particulier la fiction dramatique. Un épicier et sa femme arrivent sur le théâtre en qualité de spectateurs, comme ils sont mécontens de l'affiche, ils demandent qu'on joue une pièce en l'honneur de la bourgeoise, et que Ralph leur apprenti remplisse le principal rôle. On y consent, mais ils ne sont pas encore satisfaits, ils font toutes sortes d'observations et interrompent sans cesse les acteurs. Ben Jonson avoit déjà mis en scène des spectateurs imaginaires, mais ils n'étoient là que pour faire ressortir les intentions du Poëte, soit en les expliquant avec bienveillance, soit en les blâmant mal à propos, et ils plaidoient toujours sa cause. L'épicier et sa femme, au contraire, représentent une classe, ils sont le type des spectateurs sans imagination et dénués de tout sentiment des Arts. L'illusion est pour eux une erreur passive. La représentation les affecte à la manière de la réalité. Ils sont ainsi livrés à toutes les impressions du moment, et prennent parti pour ou contre les personnages. En revanche, la faculté de se transporter vivement dans l'esprit de la poésie, c'est-à-dire la véritable illusion, leur demeure tout-à-fait étrangère. Ralph a beau parler et agir en Héros, il n'en reste pas moins à leurs

yeux, Ralph leur apprenti. Ils prennent sur eux de le forcer à prolonger certaines scènes et le font sortir ainsi du plan de la pièce. Enfin, toutes les idées communes, et les faux aperçus dont un public prosaïque fatigue le poëte, sont mis au grand jour de la manière la plus divertissante, dans ces caricatures de spectateurs.

Quelques Critiques anglois ont beaucoup vanté la *Bergère fidèle*, pastorale dont les vers toujours rimés et quelquefois lyriques sont travaillés avec beaucoup de soin. Toutefois, j'avoue que je ne saurois y voir qu'un ouvrage manqué; Fletcher a voulu être classique et il a forcé son talent naturel. Peut-être a-t-il eu la prétention de surpasser *le Songe d'une nuit d'Eté*, mais dans ce cas, sa poésie est aussi pesante que celle de Shakespear est légère et aérienne. Cette pièce n'est point théâtrale, et quoiqu'elle soit surchargée de mythologie et de descriptions champêtres, elle est si éloignée de l'idéal de la pastorale qu'il s'y trouve une foule de détails vulgaires. On pourroit dire que c'est un éloge indécent de la pudeur. Si Fletcher a eu connoissance

du *Pastor fido*, de Guarini, il est encore bien plus inexcusable.

Les autres ouvrages de Beaumont et Fletcher donneroient certainement lieu à bien des observations instructives ; mais la place nous manque pour nous en occuper. Si l'on veut donner une idée générale de ces deux poëtes, on dira qu'ils semblent avoir construit un brillant édifice, mais seulement sur les frontières de la poésie, tandis que Shakespear a élevé un palais majestueux dans le centre de son domaine.

Une nouvelle édition de Massinger vient de ranimer le souvenir de cet auteur. Quelques litterateurs prétendent que ses ouvrages retracent les grandes beautés de Shakespear, mieux que ceux de Beaumont et Fletcher. Je ne saurois me ranger à cet avis, et Massinger me paroît avoir beaucoup de ressemblance avec les deux poëtes que je viens de nommer, soit dans la disposition de ses pièces, soit dans le genre de mœurs qu'il a dépeintes, soit même dans son langage et dans sa versification négligée. Je ne me hasarderois point à décider,

d'après des caractères tirés du fond de l'ouvrage, si une pièce appartient à l'un de ces deux auteurs, ou même à d'autres auteurs de ce tems. Il s'est glissé, par exemple, dans les œuvres de Beaumont et Fletcher, deux ou trois pièces qui passent pour être de Shirley, et qu'on ne distingue point des autres. Il y avoit à cette époque en Angleterre, ainsi que je l'ai déjà dit, une école de l'Art dramatique, dont le chef invisible étoit Shakespear, quoiqu'on ait affecté de le méconnoître. Ben Jonson est resté seul dans son genre et n'a point eu d'imitateurs. Le propre de ce qu'on appelle manière, est d'effacer les traits caractéristiques des écrivains divers, et de leur donner à tous la même physionomie. Aucun des successeurs de Shakespear ne peut passer sans doute pour exempt de manière. Toutefois, en comparant leurs ouvrages avec ceux du siècle suivant, on trouvera entr'eux les mêmes rapports qu'entre les tableaux de l'école de Michel-Ange et ceux de la fin du dix-septième siècle. Tous, il est vrai, ont une manière, mais celle des premiers porte l'empreinte d'une haute origine tandis que, dans les autres, tout est mesquin, affecté, fade et superficiel. Je

le répète donc, il n'y a que l'époque la plus ancienne du Théâtre anglois, qui soit véritablement marquante dans l'histoire de l'Art dramatique. Les ouvrages des écrivains les moins célèbres de ce tems-là sont peut-être plus dignes d'attention, et plus instructifs pour la théorie, que les pièces les plus vantées des deux siècles qui ont suivi.

Cette première période, telle que nous venons de la dépeindre, dura pendant presque tout le règne de Charles I.er, et finit en 1647, lorsque les Puritains, après avoir long-tems murmuré sourdement contre le théâtre, finirent par éclater avec violence, et parvinrent à changer en lois de l'état leurs plus violentes prédications. Il fut défendu sous des peines sévères de jouer la comédie et même de la voir jouer. La guerre civile ne tarda pas à s'allumer, et les comédiens, qui jusques-là s'étoient occupés des plaisirs de leurs concitoyens plutôt que de leurs querelles politiques, embrassèrent la cause favorable à leurs intérêts, et s'enrôlèrent presque tous dans l'armée du Roi. Plusieurs périrent honorablement, les autres se réfugièrent à Londres où ils exercèrent secrè-

tement leur art. De tous les débris des anciennes troupes de comédiens, il s'en forma une seule, qui donnoit quelquefois, mais avec beaucoup de précaution, des représentations théâtrales chez les grands seigneurs, dans les châteaux voisins de Londres. L'on peut mettre au nombre des singularités produites par un ordre de choses aussi forcé, que le goût du spectacle et la réception de la troupe ambulante parussent une preuve d'attachement à l'ancienne constitution. Heureusement les Puritains ne s'entendoient guères à la censure des livres, car ils n'auroient pas permis qu'on livrât à la presse, celles des productions dramatiques de l'époque précédente qui n'avoient pas encore été imprimées, et nous aurions fait une perte irréparable. Ces sombres fanatiques étoient les ennemis déclarés des Arts qui embellissent la vie, ainsi que de toutes les récréations innocentes; non-seulement ils persécutèrent le spectacle en qualité de culte de Baal, mais ils imposèrent silence à la musique des églises, qu'ils appeloient les hurlemens du Diable, et si leur domination avoit duré plus long-tems, l'Angleterre seroit retombée dans une barbarie incurable. Mais

les théâtres se rouvrirent tous à la fois, au moment où Charles II, en montant sur le trône, ramena les plaisirs à sa suite.

On sait assez quelle fut l'influence du caractère personnel de ce Roi sur les mœurs et sur l'esprit des Anglois, et quelle réaction puissante s'exerça contre le parti qui venoit de dominer. Mais si les Puritains sembloient avoir pris à tâche de faire haïr les principes républicains et le zèle religieux, un prince aussi léger que Charles II paroissoit fait exprès pour ôter toute considération à la monarchie. L'Angleterre fut inondée sous son règne d'un débordement de folies et de vices étrangers. La cour donnoit l'exemple de la licence, et la contagion se répandoit avec d'autant plus de rapidité, que l'on croyoit prouver par des principes relâchés et une vie désordonnée, son attachement au nouvel ordre de choses. Comme le fanatisme républicain avoit été accompagné d'une grande sévérité de mœurs, l'on ne trouva rien de plus commode que de se marquer du sceau de Royaliste, par un goût effréné pour toutes sortes de plaisirs. Jamais la cour de Louis XIV n'a été plus mal

adroitement imitée. La galanterie en France s'allioit au sentiment ainsi qu'à la dignité, la décence extérieure sauvoit du moins la noble image de la vertu, et l'on n'osoit jamais attaquer ouvertement ce qu'il y a de plus respectable parmi les hommes. Les Anglois, au contraire, jouoient un rôle qui leur étoit étranger, et le jouoient avec gaucherie. Ils se jetoient pesamment dans la légèreté, ils confondoient l'effronterie avec l'aisance et la vivacité d'esprit, et ils ne se doutoient pas que le genre de grâce que permet encore le vice, disparoît avec le dernier voile dont il s'enveloppe.

Il est aisé de juger ce que dût être, sous de pareilles auspices, la restauration du bon goût en Angleterre. On ne possédoit aucune connoissance dans les beaux Arts. On ne les favorisoit qu'à titre de mode étrangère et d'invention du luxe, et l'on se seroit d'autant mieux passé de poésie, qu'on n'avoit pas le sentiment qui en fait jouir. Ce qu'on demandoit à l'Art dramatique, c'est un amusement brillant et passager, et le théâtre qui, dans sa simplicité primitive, n'avoit attiré les spectateurs

que par des ouvrages distingués et des auteurs excellens, fut alors enrichi de ses plus séduisans accessoires; mais ce qu'il gagna en ornemens extérieurs, il le perdit en valeur réelle.

C'est à Sir William Davenant que l'on a l'obligation (si ce mot est ici à sa place) de la nouvelle ordonnance du Théâtre anglois. Il y introduisit le système de décoration adopté en Italie, un costume théâtral bien ou mal entendu, la musique d'opéra, et l'accompagnement de l'orchestre. Davenant avoit été mis par Charles II à la tête de l'administration du spectacle, avec des priviléges très-étendus. C'étoit un homme du monde ainsi qu'un bel esprit, et il devoit naturellement devenir l'objet de la faveur d'un Roi, auprès duquel la dignité personnelle ne fut jamais un titre nécessaire. Il s'employa avec le plus grand zèle à fournir aux divers besoins du Théâtre, il retravailla de vieilles pièces, en composa de nouvelles, fit des opéras, des prologues; mais tout ce travail est tombé dans l'oubli qu'il méritoit.

Bientôt après, Dryden devint le Héros du théâtre et resta long-tems sans rival. Ce

poëte, qui a fixé le mécanisme du vers et la diction dramatique en Angleterre, me paroît avoir acquis une gloire tout-à-fait disproportionnée avec son mérite réel. Nous n'examinerons point si ses traductions du latin sont autre chose que des paraphrases maniérées; si ses allégories politiques, à présent que l'esprit de parti n'y répand plus d'intérêt, peuvent se lire sans ennui. Mais quant à ses pièces de théâtre, nous dirons, qu'eu égard à leur grande réputation, elles sont inconcevablement mauvaises. Dryden faisoit des vers coulans et faciles, il possédoit des connoissances plus étendues que bien digérées, et il avoit le talent de donner à ce qu'il empruntoit une apparence de nouveauté; mais tout ce qu'il auroit pu faire avec ses qualités superficielles, il le gâta par la négligence et la précipitation avec lesquelles il composoit. Sa Muse complaisante réparoit les torts d'une vie déréglée : il avoit une vanité insupportable; quelquefois il la déguise dans des prologues pleins d'humilité, d'autres fois il dit tout simplement qu'il peut avoir mieux réussi que Shakespear, Fletcher et Jonson (qu'il met à peu près sur la même ligne) mais que le

mérite doit en être imputé aux progrès et à la culture supérieure de son siècle. Et quel siècle bon Dieu! N'est-ce pas une insulte pour le siècle d'Elisabeth que de le comparer à celui de Charles II.

Dryden tranchoit aussi du critique, il a enrichi ses œuvres de préfaces et de traités où il analyse l'art dramatique, où il brouille à son aise toutes les idées sur le génie de Shakespear et de Fletcher, sur l'exemple opposé qu'a donné Corneille, sur l'originalité hardie du Théâtre Britannique, sur les règles d'Aristote, etc. Ses compositions dramatiques sont un mélange également confus. Il s'est imaginé avoir trouvé un genre nouveau, *le Drame héroïque*, comme si la tragédie n'étoit pas essentiellement héroïque! Comme si, en supposant qu'on voulût mettre de côté l'élément tragique, les Espagnols ne possédoient pas déjà depuis long-tems, des drames héroïques d'une grande perfection. Avec la facilité pour la versification qui étoit naturelle à Dryden, il pouvoit, sans beaucoup de travail, écrire toutes ses pièces en vers rimés, mais cette innovation n'étoit rien moins qu'avantageuse.

Les vers rimés de deux syllabes remplacent, chez les Anglois, les vers alexandrins. Ils ont, sans doute, plus de liberté dans la coupe, mais ils marchent également par paires, le rhythme en est tout aussi uniformément symétrique, et ils n'ont pas cette alternative agréable de rimes masculines et féminines qui fait le charme des vers françois. Ils donnent donc une grande roideur au dialogue, et l'emploi de l'ïambe sans rimes, entremêlé par fois de vers rimés, dont se servoient les anciens dramatistes Anglois, me paroît infiniment préférable. Il est vrai qu'on a eu ensuite le tort d'en exclure trop absolument la rime.

Les plans des drames de Dryden sont invraisemblables jusqu'à l'absurdité; les incidens y sont amenés au hasard, et les coups de théâtre les plus bizarres tombent subitement des nues. Il n'y a pas trace de vérité dans les caractères, et chez tous les personnages, on chercheroit en vain un seul trait de nature. Les paroles coulent cependant avec une extrême facilité, les passions, les sentimens criminels ou vertueux, les beaux mouvemens, le dévouement le plus héroïque, tout part des

lèvres et rien n'habite dans le cœur. L'expression est tour-à-tour emphatique et triviale, souvent même l'un et l'autre à la fois, et les sophismes y remplacent l'esprit, de même que des comparaisons prolixes et déplacées y tiennent lieu d'imagination.

Le comte de Buckingham a tourné en ridicule tous ces défauts, dans une petite pièce nommée la *Répétition*. C'est Dryden qu'il a eu en vue dans le rôle de Bayes, quoiqu'il y ait mis des traits qui s'appliquent à Davenant et à d'autres auteurs contemporains. Cette satire pourroit être revêtue de formes plus agréables et plus variées, mais le fond en est excellent, et les parodies isolées sont pleines de gaîté et d'esprit. Toutefois, ce genre d'affectation maniérée étoit alors trop à la mode, pour que l'autorité d'un homme aussi spirituel et qui étoit de plus un grand Seigneur, put mettre en crédit le bon goût.

Plus tard, Otway et Lee furent, dans la tragédie, les émules de Dryden. Otway vécut misérable et sa mort fut prématurée. Avec une

destinée moins contraire, son talent, selon toute apparence, eût pris un beaucoup plus grand développement. Ses premiers ouvrages en vers rimés sont des imitations de la manière de Dryden, et il a aussi retravaillé la *Bérénice* de Racine. Deux pièces de lui en vers non rimés sont restées en possession du théâtre, l'*Orphelin* et *Venise sauvée*. Il s'en faut de beaucoup que ce soient de bonnes tragédies, mais, à travers un ton souvent déclamatoire, on y voit briller d'heureuses dispositions, et, surtout dans *Venise sauvée*, plusieurs traits véritablement pathétiques émeuvent profondément le cœur. Il faut cependant qu'Otway ait bien peu entendu les véritables règles de la composition, puisqu'il a transporté mot-à-mot, ou avec des altérations désavantageuses, la moitié des scènes de *Roméo et Juliette* de Shakespear, dans son *Caïus Marius*. On ne peut rien imaginer de plus discordant qu'un pareil épisode, dans une pièce historique qui prétend dépeindre les mœurs romaines. L'aveu de ce plagiat, qu'a fait Otway, n'en est pas la justification, du moins sous le rapport littéraire.

A cette époque et encore long-tems après, chaque auteur se croyoit en état de refaire les pièces de Shakespear, aussi Dryden en a-t-il refondu plusieurs. Il a de plus composé des comédies, mais Wicherly et Congrève sont les premiers qui se soient fait un nom dans ce genre. Le drame romantique mixte, fut alors mis entièrement de côté, et il fallut que tout fut ou tragédie ou comédie. On peut ainsi traiter séparément l'histoire de ces deux branches de l'art dramatique, si du moins on doit considérer comme ayant une histoire, ce qui, loin de marcher en avant, reste en panne ou retourne en arrière, et n'offre qu'une vacillation continuelle dans toutes sortes de directions. On ne sauroit parler séparément des auteurs comiques, qui ont paru successivement en Angleterre depuis Charles II et la Reine Anne, jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, parce que les différences qui distinguent ces auteurs, tiennent à des circonstances purement extérieures, je veux dire aux divers changemens survenus dans le ton de la société.

J'ai déjà fait sentir combien l'élégance de

la forme étoit importante dans la comédie, en montrant que l'absence de régularité rabaisse ce genre de composition, au niveau d'une imitation insipide de la vie réelle, où il ne peut plus être question ni d'art ni de poésie. Or c'est précisément à l'égard de la forme que les comédies angloises offrent la plus extrême négligence. Elles sont toutes écrites en prose, et, comme un Critique anglois l'a fort bien remarqué, l'exclusion donnée aux vers dans la comédie, influe toujours défavorablement sur la versification des tragédies. Les anciens poëtes anglois savoient monter à volonté leurs vers ïambiques sur un ton plus ou moins élevé. En écartant ce mètre du dialogue familier, on en a rendu l'élocution reide et emphatique. Il est vrai que la plupart des scènes comiques de Shakespear sont écrites en prose, mais, dans le drame mixte qui a un côté sérieux, surnaturel ou pathétique, la prose mise en opposition avec les vers, sert à relever le contraste des sentimens nobles avec les sentimens vulgaires, et devient un des moyens de l'art. En revanche, la prose continue dans la comédie n'est autre chose que le langage ordinaire, et si l'Auteur, en parois-

sant imiter exactement la conversation, n'a pas cherché à donner du poli et de l'éclat à son style, il n'a employé que cette prose dont le *Bourgeois gentilhomme* de Molière a fait toute sa vie sans le savoir.

Ensuite, les Auteurs comiques en Angleterre ne s'attachent point assez à l'unité de lieu. J'ai, sans doute, suffisamment fait comprendre, qu'aussitôt qu'un drame embrasse une vaste étendue historique, ou qu'il doit charmer par les illusions de la perspective idéale, je regarde les changemens de scène comme à peu près indispensables. Mais il en est tout autrement de la comédie bourgeoise, et je suis persuadé que si les auteurs anglois avoient voulu s'astreindre à observer des règles sévères, la conduite de leurs pièces comiques y auroit prodigieusement gagné, sous le rapport de l'action.

La vive bouffonnerie des masques Italiens a trouvé encore moins d'accès en Angleterre qu'en France. Le Fou de Cour, ou le Clown des comédies de Shakespear, est moins un bouffon qu'un original, dont l'esprit est tourné

à l'ironie. Les nations septentrionales sont éloignées de l'esprit d'intrigue par leurs défauts ainsi que par leurs qualités. Elles ont trop d'ouverture de caractère, et pas assez de promptitude et de finesse dans les aperçus, pour vouloir ou pour oser sortir de la droite ligne. Il est très-remarquable que les peuples méridionaux dont les passions sont bien plus vives, possèdent à un beaucoup plus haut degré le talent de la dissimulation. La conduite de la vie est toute fondée dans le Nord sur la confiance mutuelle. Au théâtre même, les spectateurs sont peu enclins et peu accoutumés à s'amuser des complots secrets de certains personnages, non plus que des stratagèmes hardis et de la présence d'esprit qui les tirent d'embarras, au milieu d'une foule d'obstacles. Une pièce de théâtre peut cependant être bien intriguée sans qu'il y ait aucun rôle d'intrigant, mais c'est précisément à l'égard du nœud et du dénouement que les comiques anglois ont le moins de mérite, et leurs plans manquent en général d'unité. J'ai cherché à prouver qu'il y avoit de l'unité d'action dans les pièces de Shakespear, mais je ne pourrois pas en dire autant de celles de Fletcher. Il

est vrai que lorsqu'un poëte met en jeu l'imagination, il peut se dispenser de calculer aussi exactement les rapports des effets avec les causes, que quand il s'adresse à la raison seule. Toutefois, l'excessive complication de ces pièces à doubles et triples intrigues a été relevée, même par les Critiques anglois. Souvent les inventions en sont invraisemblables sans être nouvelles ni amusantes, et ce qui y manque surtout, ce sont des développemens clairs et faciles. La plupart des comédies angloises sont en outre beaucoup trop longues. Les auteurs les surchargent de caractères qui auroient été aussi bien placés partout ailleurs. Il semble qu'on fasse voyager dans la même diligence, plus de personnes qu'il n'en peut commodément entrer, et qu'on s'y étouffe sans s'y divertir.

Le grand mérite des comiques anglois de ce tems, est la peinture caractéristique. Plusieurs d'entr'eux ont montré beaucoup de talent dans ce genre, mais je ne saurois aller jusqu'à leur accorder du génie. A cet égard même, je les trouve inférieurs, non-seulement à Shakespear, mais à Fletcher et

Jonson. Les auteurs de la seconde époque ont eu rarement l'art d'épier les mouvemens secrets du cœur, et de les faire ressortir d'une manière comique. Ils ne peignent d'ordinaire que cet extérieur que la nature ou sa volonté a donné à l'homme. De plus, il est malheureusement arrivé en Angleterre ce que, depuis Molière, on a aussi vu en France. La Muse comique, au lieu de se renfermer dans la sphère inférieure ou mitoyenne qui lui convient, a quitté les bourgeois pour vivre parmi les grands Seigneurs. Elle a même pénétré jusqu'à la Cour, et son miroir magique a réfléchi l'image de la haute société. La comédie angloise et nationale a donc disparu pour faire place à la comédie de Londres. Tout y roule sur de la galanterie et par conséquent sur de la fatuité ; l'amour y est fade ou sans délicatesse, et les travers à la mode y sont sans vivacité et sans grâces. Les auteurs peuvent avoir fort bien saisi le ton qui régnoit de leur tems dans le grand monde, et s'être acquittés de leur devoir de peintres, mais dans ce cas ils ont érigé un triste monument à leur siècle. On a rarement vu régner un aussi mauvais goût dans les Arts, qu'à la fin du dix-septième

siècle et pendant la première moitié du dix-huitième. Les roues de la machine politique marchoient comme à l'ordinaire ; des guerres, des traités, des révolutions ont même donné un certain éclat historique à cette époque, mais les peintres de portrait et les auteurs comiques nous en ont révélé la misère, les uns par la copie du costume, et les autres par l'imitation du ton de la société. Je suis persuadé que si nous entendions aujourd'hui le langage des petits-maîtres de ce tems, nous y trouverions autant d'affectation ridicule et de prétention de mauvais goût, qu'il y en a dans les grands paniers, les fontanges et les hauts talons des femmes, ainsi que dans les grandes perruques, les longues cravates, les manches pendantes et les nœuds de ruban des hommes *.

---

* Quand je dis que le goût qui règne dans les habits indique à coup sûr, celui qui domine, chez une nation, dans les arts et dans la société, je ne parle que du moment où une mode commence à s'introduire, car elle survit souvent à l'esprit de son invention. Les habits des anciens étoient beaucoup plus simples et

Le dernier blâme que doivent encourir les comédies angloises, et qui n'est certainement pas le moindre, c'est celui que mérite leur indécence. Je ne puis rien dire de plus fort sur ce sujet, qu'en affirmant que tout ce qu'on sait du relâchement des mœurs sous Charles II, ne détruit pas l'étonnement qu'inspire la licence de Wicherly et de Congrève. Ce n'est pas seulement le détail des expressions, c'est la disposition des pièces tout entière qui outrage scandaleusement l'honnêteté. En particulier le personnage du *rake* Anglois, (l'*Homme à*

---

moins soumis à la mode que les nôtres. Ceux des hommes, en particulier, ne changeoient presque jamais de forme. L'on peut donc retrouver dans les costumes que nous présentent les anciens monumens des Egyptiens, des Grecs et des Romains, un symbole frappant du caractère de ces différens peuples. Ainsi, parmi les statues du tems des derniers Empereurs romains, on voit des bustes de femmes avec des coiffures du plus mauvais goût. Il y en a même qui portent des perruques susceptibles de se mettre et de s'ôter à volonté, sans doute afin que les bustes pussent en changer aussi souvent que les originaux.

bonnes fortunes), est un esprit fort, en moralité, qui prêche ouvertement sa doctrine, et fait du mariage l'objet constant de ses railleries. Beaumont et Fletcher ont peint les écarts d'une nature énergique, mais rien n'est plus rebutant qu'une corruption grossière avec des prétentions au raffinement de mœurs. Le règne de la Reine Anne ramena plus de décence, et l'on peut en juger d'après les comédies de son tems. Wicherly, Congrève Farquhar, Vanburgh, Steele, Cibber et d'autres, offrent, dans ce même ordre, un passage gradué de la licence la plus effrénée à une sorte de retenue. Cependant, l'exemple des premiers de ces poëtes n'a eu que trop d'influence sur ceux qui leur ont succédé, et le droit d'ancienneté a maintenu plusieurs pièces au théâtre, qu'on n'oseroit pas y admettre actuellement. C'est un phénomène moral très-remarquable que la nation Angloise, pendant la dernière moitié du dix-huitième siècle, ait passé d'une impudeur aussi révoltante, à une pruderie presque exagérée, dans le langage de la société, dans les romans, dans les comédies et dans les Arts du dessein.

On a dit de Congrève qu'il avoit trop d'esprit pour un auteur comique, mais c'est se former une singulière idée de l'esprit. La vérité est que Congrève et les écrivains de la même classe, ont moins brillé par le véritable esprit de la comédie, que par cet esprit d'épigramme qui dégénère bien souvent en faux brillant et en subtilité. Le genre de dialogue dans Steele, par exemple, fait souvent penser aux lettres du Spectateur. De tous les auteurs que nous avons nommés, Farquhar est celui dont les conceptions me paroissent le plus véritablement spirituelles.

La dernière période de la comédie angloise commence avec Colman. Les mœurs y sont devenues irréprochables, on a mis beaucoup de finesse et de vivacité dans les pièces de caractères, mais la forme en est restée la même, et cette forme est loin à mon avis de pouvoir servir de modèle.

L'Art tragique a été fort cultivé en Angleterre dans le dix-huitième siècle, mais il n'y a paru aucun génie du premier rang. La

manière de Dryden a été abandonnée, et c'est déjà un amendement. Le poëte Rowe s'est montré un sincère admirateur de Shakespear, et l'hommage modeste qu'il a rendu à ce génie supérieur, l'a ramené à la vérité et à la nature. On ne peut méconnoître dans les ouvrages de Rowe des traces d'imitation, et le rôle de Glocester, dans *Jane Shore*, est en entier emprunté de *Richard III*. Rowe n'avoit pas une imagination forte et hardie, mais c'est un poëte aimable et sensible. Son talent le portoit à exciter des émotions douces, et il a tracé une peinture touchante des foiblesses et des passions des femmes, dans sa *Belle pénitente*, dans *Jane Shore*, et dans *Lady Jane Gray*.

Addisson, qui étoit un bel esprit plutôt qu'un poëte, entreprit d'épurer la tragédie angloise, et de l'assujettir aux prétendues règles d'Aristote. On se seroit attendu qu'un érudit tel que lui, auroit cherché à se rapprocher de la tragédie grecque. Je ne sais s'il en a eu l'intention, mais ce qui est certain c'est que le fruit de ses efforts n'a été qu'une

tragédie d'après la coupe françoise. *Caton* est une pièce foible et glaciale, presque sans action, et qui jamais n'ébranle l'ame un peu fortement. Addisson, par une composition timide, a tellement rétréci un grand tableau historique, qu'il n'a pu en remplir le cadre sans y introduire des alliages étrangers. Il a donc eu recours aux amours d'usage, et on compte jusqu'à six passions dans cette pièce, celles des deux fils de Caton, de Marcie, de Lucie, de Juba et de Sempronius. Caton, en bon père de famille, ne peut s'empêcher à la fin de conclure deux mariages, et de tous ces amans, il n'y a pas jusqu'à Sempronius, le mauvais sujet de la pièce, qui ne soit un peu niais. Caton auroit dû relever tout le reste, mais il n'agit presque jamais; il ne se montre que pour se faire admirer et pour mourir. On pourroit croire que la résolution stoïque de se donner la mort, lorsqu'elle est prise sans passion et sans combats intérieurs, n'est pas un sujet favorable à la tragédie. Mais il n'y a dans le fond aucun sujet défavorable, et tout dépend de la manière de le traiter. Un misérable scrupule sur l'unité de lieu a

forcé Addisson à laisser de côté César, le seul caractère digne d'être mis en contraste avec celui de Caton, et à cet égard Métastase s'est montré plus habile que lui. Le style d'Addisson est simple et pur, mais sans élan poétique. L'ïambe non rimé qu'il emploie, donne au dialogue plus de liberté et une teinte moins conventionnelle que n'en ont la plupart des tragédies françoises, mais ces tragédies ont souvent une éloquence ferme et serrée, dont le *Caton* d'Addisson n'approche pas.

Addisson fit grand bruit de sa tragédie. Pour préparer le succès d'une pièce qui lui avoit coûté beaucoup de travail, il mit sous les armes la milice du bon goût, tous les Critiques grands et petits, et Pope à leur tête. *Caton* fut vanté partout comme un chef-d'œuvre sans égal. Et sur quoi donc se fondoient de pareilles prétentions ? sur la régularité de la forme ? mais les poëtes françois s'y étoient astreints depuis plus d'un siècle, et ils avoient, malgré cette gêne, atteint à des effets bien plus puissans et plus pathétiques. Sur l'esprit politique ? mais un seul discours de Brutus

et de Cassius dans Shakespear, montre plus de sentiment Romain et l'énergie républicaine que toute la pièce de *Caton*.

Je doute que cette tragédie ait jamais produit d'impression vive et profonde, et toutefois l'estime dont elle jouit, en Angleterre, est causé qu'elle y a exercé, sur l'Art dramatique, une influence certainement désavantageuse. L'exemple du *Caton* d'Addisson, et les traductions toujours plus nombreuses des tragédies françoises n'ont, sans doute, pas réussi à répandre universellement la foi à l'infaillibilité des règles d'Aristote, mais il n'en est pas moins résulté qu'on a troublé la conscience des poëtes, et qu'ils ont, depuis lors, fait un usage beaucoup plus timide des priviléges que leur avoit laissés Shakespear. Il est vrai que ces priviléges sont en même tems des difficultés à vaincre, et qu'il faut toute l'habileté d'un tel Maître, pour rassembler et ordonner d'aussi grandes masses, d'une manière simple et lumineuse. Un tableau en miniature exige moins de connoissances du dessein et de la perspective qu'une immense peinture à fresque.

Lorsque le but ironique des scènes comiques n'a plus été compris, on a certainement eu raison de les exclure du drame sérieux. Southern a encore essayé d'en introduire dans son *Oroonoque*, mais il s'y est mal pris à tous égards. Il est étonnant que dans un pays, où les anciens sont aussi généralement connus et admirés qu'en Angleterre, on n'ait jamais tenté d'imiter fidèlement la tragédie grecque; mais cet essai est encore à faire, et le choix des sujets, ainsi que la manière de les traiter, prouve plutôt une tendance vers le genre françois. Quelques auteurs qui s'étoient distingués dans d'autres branches de la poésie, Young, Thomson, Glover ont aussi composé des tragédies, mais sans y être appelés par une vocation particulière. Dans le but de suppléer à la stérilité de l'imagination des poëtes, on a eu aussi recours de tems en tems à la tragédie bourgeoise; mais un but moral, exclusif et dominant, étouffe toute inspiration poétique, et l'on s'est arrêté après un petit nombre d'essais. Les seules pièces de ce genre qui aient eu du succès, et qui en ont eu même dans les pays étrangers, sont le *Mar-*

chand de Londres et *le Joueur*. Diderot et Lessing ont cité *le Marchand de Londres* comme un modèle digne d'être imité, mais un pareil jugement n'a pu échapper à Lessing que dans l'ardeur de l'assaut qu'il a livré à la tragédie cérémonielle. De sang froid, on seroit tenté de trouver *le Marchand de Londres* aussi ridicule qu'il est trivial, si l'on ne se rappeloit pas les intentions honnêtes qu'a eues Lillo en le composant. Mais cet auteur avoit trop peu vu le monde et les hommes, pour qu'il dut ériger publiquement une chaire de morale, et l'on pourroit tirer de sa pièce une leçon toute opposée à celle qu'il vouloit donner; puisqu'elle prouve également qu'il faut qu'un jeune homme apprenne à connoître de bonne heure les femmes de mauvaises mœurs, afin de ne pas prendre, pour la première qui lui tendra des pièges, une passion de nature à le conduire au vol et à l'assassinat. Je ne vois pas d'ailleurs par quelle retenue, l'auteur n'a fait paroître la potence que dans les dernières scènes. Un échafaud au fond du théâtre me paroît de première nécessité dans de pareilles pièces. Quant à l'édification qu'on a en vue, je préférerois infiniment les histoires de malfaiteurs

qu'on distribue en Angleterre au moment des exécutions, car on y trouve des faits réels au lieu d'inventions mal-adroites.

Un acteur célèbre, Garrick, a mérité de faire époque dans l'histoire du Théâtre anglois, parce qu'il consacra principalement son talent aux grands rôles de Shakespear, et fonda sa propre gloire sur l'admiration toujours croissante qu'inspiroit le poëte. Jusque là, on n'avoit vu sur la scène que des ouvrages de Shakespear mutilés et défigurés; Garrick rétablit, en général, les originaux véritables, mais il eût été à désirer qu'il ne se fut permis d'y faire aucune altération, car, à l'exception de quelques retranchemens, il n'y a rien à changer à Shakespear. Garrick étoit indubitablement un très-grand acteur; qu'il ait toujours exactement saisi ses rôles dans le sens de Shakespear, c'est ce dont plusieurs relations contemporaines me donneroient lieu de douter; mais ce qui est certain, c'est qu'il a excité un zèle louable pour ranimer sur la scène les hautes conceptions du poëte chéri des Anglois. Le même but a depuis Garrick enflammé l'émulation de tous les grands acteurs, et des talens très-distingués

dans ce genre, brillent encore aujourd'hui sur le théâtre de Londres.

Mais pourquoi donc ce renouvellement d'admiration qu'a excité Shakespear est-il demeuré sans fruits pour l'Art dramatique ? Sans doute, parce qu'on a trop envisagé ce poëte comme un génie unique et inimitable qui devoit tout à la nature et rien à l'étude. On a cru que ce qui lui avoit réussi étoit sans exemple, et que personne ne devoit se hasarder à suivre ses traces. Si on l'avoit considéré davantage sous l'aspect d'un grand maître, on se seroit appliqué à démêler les principes qui le dirigeoient, et peut-être auroit-on réussi à les connoître et à se les approprier. Un brillant météore paroît, s'évanouit et ne laisse pas de traces, mais on peut suivre dans sa route l'astre le plus radieux, et déterminer, d'après la courbe majestueuse qu'il a décrite, les lois mécaniques de l'univers.

Je ne connois pas assez les dernières productions dramatiques des Anglois pour en juger avec détail. Il existe cependant une donnée, qui peut faire présumer qu'en Angle-

terre le goût public est sur son déclin. On y a introduit depuis quelques années sur le théâtre, des pièces allemandes, applaudies, il est vrai, chez nous par la multitude, mais que les connoisseurs ne daignent pas même compter parmi les ouvrages littéraires. Ces pièces ont obtenu en Angleterre des succès prodigieux, elles y ont excité un enthousiasme poussé jusqu'à la fureur, et cependant les Critiques n'ont pas manqué de signaler l'immoralité qui s'y cache, sous le voile hypocrite d'une sensibilité romanesque. La misère de notre littérature dramatique fait comprendre que ces productions avortées aient pu prendre faveur en Allemagne, mais que peut-on alléguer en faveur d'un goût pareil, quand on possède des richesses semblables à celle des Anglois, et qu'il faut descendre d'aussi haut? De certains écrivains ne sont rien en eux-mêmes. On ne doit les considérer que comme des symptômes de l'état moral d'un peuple, et à en juger ainsi, on pourroit présumer qu'une certaine foiblesse sentimentale est plus commune, dans la vie privée, en Angleterre, que ne devroit le faire supposer l'énergie de l'esprit national. Il ne me reste qu'à former des vœux, pour que le grand drame

historique, seule production de l'art véritablement indigène en Angleterre, puisse y refleurir encore, et pour que des poëtes, tels que l'Allemagne a déjà la gloire d'en posséder, s'y montrent les dignes élèves de Shakespear.

SEIZIÈME LEÇON.

Théâtre Espagnol. — On peut y remarquer trois périodes différentes, celle de Cervantes, de Lope de Vega et de Calderon. — De l'esprit de la poésie espagnole. — Influence de l'histoire du peuple espagnol sur sa littérature. — Forme de l'Art dramatique en Espagne et ses différentes branches. — Etat de décadence dans lequel il est tombé depuis le commencement du dix-huitième siècle.

Les richesses du Théâtre espagnol ont passé en proverbe, et j'ai déjà eu l'occasion d'observer que l'usage d'emprunter secrètement à ce fond inépuisable, s'étoit introduit dès long-tems chez les auteurs des autres nations. Mon dessein n'est point de dévoiler tous les larcins de cette espèce, la liste en seroit longue et difficile à compléter. On pourroit remonter

jusqu'aux originaux qui jouissent de quelque célébrité, mais l'on n'a pas dédaigné d'imiter les ouvrages de la seconde et de la troisième classe, et c'est ce qui doit détourner de cette recherche. Des inventions ingénieuses et hardies, de la gaîté, une clarté parfaite et un mouvement facile dans l'intrigue, sont des qualités tellement particulières aux drames espagnols, que quand je les trouve réunies dans une comédie, je n'hésite pas à prononcer qu'elle est d'origine espagnole; lors même que son auteur ne s'en douteroit pas lui-même, et qu'il croiroit avoir puisé à une source plus voisine.

La prépondérance politique de l'Espagne, dans le seizième siècle, rendit très-générale en Europe la connoissance de la langue Espagnole, et, déjà au commencement du siècle suivant, on peut juger d'après plusieurs indices, que les productions littéraires de cette nation s'étoient répandues en France, en Italie, en Angleterre et en Allemagne. Depuis lors, l'étude de l'Espagnol a été de jour en jour plus négligée, et c'est seulement en Allemagne qu'on l'a vue dernié-

rement se ranimer. On n'a guère en France d'autre idée du Théâtre espagnol que celle qu'en donnent les traductions de Linguet. Ces mêmes traductions ont été mises en Allemand, et on y a joint quelques pièces tirées immédiatement des originaux, mais qui ne sont pas très-supérieures aux autres. Les traducteurs n'ont choisi que des comédies d'intrigue, ils ont délayé les vers dans de la prose (car toutes les pièces espagnoles sont versifiées, à l'exception de quelques *entremeses*, *saynetes* et des comédies très-modernes); ils n'ont donné de plusieurs de ces pièces, que des extraits imparfaits, et se sont fait un mérite de les avoir dépouillées de leurs plus brillans ornemens. En s'y prenant de la sorte, ils n'ont laissé subsister que le squelette des ouvrages, et les formes agréables, ainsi que le coloris animé de l'original ont également disparu. Que des traducteurs qui ont aussi peu respecté les droits de la poésie, n'aient pas choisi ce qu'il y a de mieux dans les immenses trésors de cette littérature, c'est ce qui s'entend de soi-même. D'ailleurs la comédie d'intrigue, malgré la prodigieuse fertilité d'invention et tout l'esprit ingénieux qu'on y a dé-

ployé, ne compose pas la partie la plus précieuse du Théâtre espagnol. C'est dans les compositions merveilleuses, empruntées à la mythologie ou aux fables chevaleresques, et dans les pièces tirées de l'histoire, que le Génie national s'est développé avec le plus d'éclat et d'originalité.

De la Huerta a publié un choix de pièces de théâtre en seize volumes, sous le titre de *Theâtro Hespañol*, avec des notices sur les auteurs dés ouvrages, et sur les différens genres de compositions dramatiques. Mais ce recueil ne peut pas donner une connoissance bien étendue du Théâtre espagnol, puisqu'il se borne, presque sans exception, à des comédies dans les mœurs modernes, et qu'on n'y a fait entrer aucune pièce des auteurs contemporains de Lope de Vega, ni de leurs devanciers. En Allemagne, Blankenburgh et Bouterveck* se sont occupés à éclaircir l'époque

* Le premier dans ses remarques sur la théorie des beaux Arts de Sulzer, et le second dans son histoire de la poésie espagnole.

assez obscure où le Théâtre espagnol, n'ayant pas encore de forme bien prononcée, pouvoit à peine compter dans la littérature. Il a existé de tout tems en Espagne, un très-grand nombre de pièces composées uniquement pour la représentation et qu'on n'a jamais imprimées, tandis que le cas inverse, l'impression d'une pièce qui n'auroit pas été jouée, ne s'est presque jamais présenté. Il s'est donc perdu un grand nombre de manuscrits, et il seroit impossible, hors de l'Espagne, de compléter l'histoire critique du Théâtre espagnol. Les notices des littérateurs allemands que je viens de nommer peuvent être utiles, mais je ne les crois pas exemptes d'erreurs, et je suis loin de m'accorder avec ces deux auteurs, soit dans les vues générales, soit dans la manière d'apprécier le mérite particulier des ouvrages.

L'Art dramatique a commencé à se développer en Espagne, vers le milieu du seizième siècle, et déjà le siècle suivant lui a vu perdre son plus grand éclat. Depuis la guerre de la succession, funeste à tant d'égards à la littérature espagnole, on ne peut rien citer

qui n'offre des traces de confusion d'idées, de pas rétrogrades dans l'art, du désir de conserver d'anciennes formes dont on a oublié le sens, ou d'une imitation très-médiocre des pièces étrangères. Les beaux esprits espagnols d'une date plus récente, affectent de parler, avec indifférence, de leurs anciens poëtes nationaux, mais le peuple conserve pour eux un vif attachement, et leurs ouvrages sont toujours applaudis sur la scène, à Madrid comme dans le Mexique, avec un enthousiasme passionné.

Les époques les plus marquantes des progrès de l'Art dramatique en Espagne, peuvent être désignées par les noms de trois écrivains fameux, Cervantes, Lope de Vega, et Calderon.

Les renseignemens les plus anciens que nous ayons sur le Théâtre espagnol, sont fournis par Cervantes lui-même, dans son Don Quichotte, dans les préfaces de ses dernières comédies, dans le voyage au Parnasse et ailleurs. Il avoit été témoin des premiers essais de l'Art dramatique, et il décrit avec

beaucoup de gaîté, les spectacles informes, également dénués d'ornemens extérieurs et de mérite réel, qu'il avoit vus dans sa jeunesse. Il étoit autorisé à se regarder lui-même comme un des restaurateurs de cet art, car, avant que Don Quichotte lui eût acquis une gloire immortelle, il avoit travaillé pour le théâtre avec beaucoup de zèle, et vingt à trente pièces de lui, dont il a parlé très-négligemment dans la suite, furent cependant fort applaudies. Il n'avoit point d'autres prétentions que celle d'amuser sur la scène, et lorsque ce but du moment étoit rempli, il ne songeoit plus à ses ouvrages. Ce n'est même que depuis peu, qu'on a imprimé deux de ses plus anciennes pièces, dont l'une, *la Vie d'Alger*, est vraisemblablement la première qu'il ait composée. On y reconnoît l'empreinte de l'enfance de l'art dans la surabondance des récits, dans l'action mal développée et le peu de relief donné aux figures. Mais à côté de cette pièce défectueuse, il en est une autre, intitulée *la Destruction de Numance*, qui s'élève à la hauteur du cothurne tragique, et doit compter parmi les phénomènes les plus remarquables de l'histoire

dramatique, surtout parce que l'Auteur, sans l'avoir voulu et sans s'en être douté, s'y est tout à fait rapproché de la grandeur et de la simplicité antiques. L'idée de la destinée y domine, les figures allégoriques qui paroissent dans les entr'actes, remplissent à peu près, quoique d'une manière différente, le but qu'avoit le chœur, celui de diriger la pensée et de tempérer le sentiment. Une action héroïque y est accomplie, la douleur la plus horrible y est soufferte avec fermeté; mais c'est l'action et la douleur de tout un peuple, les individus n'y sont que les représentans de la masse de leurs concitoyens, et le destin inflexible s'y montre sous les traits des Romains victorieux, C'est un genre de pathétique Spartiate, si j'ose m'exprimer ainsi, qui est l'ame de cette pièce, et tous les sentimens isolés se perdent dans le sentiment de la patrie. Cervantes y a su d'ailleurs rallier, par des allusions aux nouveaux exploits de ses compatriotes, les faits héroïques des tems passés à ceux dont il étoit le témoin.

Aussitôt que Lope de Véga parut, il régna en maître sur la scène, et il éclipsa la gloire

de son prédécesseur. Cervantes néanmoins ne voulut pas renoncer entièrement à des prétentions fondées sur ses premiers succès, et il fit imprimer en 1615, peu de tems avant sa mort, huit comédies et autant d'intermèdes qui sans doute n'avoient pas réussi sur la scène selon ses desirs. Il est vrai qu'on les avoit trouvés fort au-dessous de ses anciens ouvrages en vers et en prose. Le dernier éditeur fait entendre que ce sont des parodies, ou des satires sur le mauvais goût régnant, mais il n'est besoin que de lire ces pièces sans prévention, pour sentir à quel point cette hypothèse est absurde, puis qu'elles seroient aussi trop mauvaises dans cette supposition; Cervantes, s'il s'étoit proposé un but pareil, n'auroit consacré à le remplir qu'une seule comédie, mais elle eût été pleine de gaîté et de franchise. Il est clair qu'il a cherché, dans les pièces dont nous parlons, à se rapprocher de la manière de Lope de Vega. Il a voulu, contre sa propre persuasion, se ployer au goût de ses concitoyens pour la variété, la bigarrure, les plans merveilleux et les grands coups de théâtre. Il a cru que le genre le plus superficiel seroit le genre le plus applaudi,

et il a esquissé des drames lâches et décousus, avec une négligence qu'il ne s'est jamais permise dans ses ouvrages en prose. Comme il s'est dépouillé de ses avantages particuliers, on ne doit pas s'étonner que Lope de Vega n'ait pas été vaincu par lui dans son propre genre. Deux de ces pièces de Cervantes ont, il est vrai, beaucoup de mérite, même dans la disposition du plan, l'une, *les Esclaves chrétiens dans Alger*, qui est le perfectionnement de celle dont nous avons déjà fait mention, et l'autre, intitulée *le Labyrinthe de l'amour*. Toutes deux sont remplies de traits si beaux et si spirituels, qu'elles suffisent, même en laissant à part *la Prise de Numance*, pour réfuter l'opinion assez générale parmi les Critiques espagnols, que Cervantes n'avoit pas de talent dramatique. Cette opinion peut s'expliquer jusqu'à un certain point, si l'on compare les pièces de cet auteur avec celles de Lope, et surtout si l'on songe aux prétentions plus élevées que, depuis Caldéron, le public s'étoit habitué à former. L'on peut avouer encore que le talent de Cervantes l'entraînoit surtout vers le genre épique, en prenant ce mot dans le sens le plus étendu,

pour désigner la peinture des événemens au moyen du récit. Peut-être encore, les doux ménagemens qu'il emploie, lorsqu'il fait vibrer les cordes de l'ame, ne s'accordent-ils pas avec l'énergique concision qu'exige la scène. Mais si l'on considère cependant la force et la chaleur de sentimens qu'il déploie dans *la Destruction de Numance*, on sera forcé de convenir que c'est par une sorte de hazard que Cervantes ne s'est pas consacré en entier au genre dramatique, et que son esprit inventif n'y a pas développé toutes ses ressources.

Il s'élève de tems en tems, en Espagne, des voix qui recommandent l'imitation des classiques anciens, mais la vivacité du goût de la nation pour la forme hardie du drame romantique, ne permet pas qu'elles soient écoutées. C'est ainsi que la voix de Cervantes s'est fait entendre dans les jugemens qu'il a prononcés sur ses jeunes rivaux. Il ne pouvoit pas être tout à fait impartial. Lope de Vega lui avoit succédé sur la scène, et l'en avoit pour ainsi dire exclu, par des effets beaucoup plus brillans et par une fécondité

inépuisable. Cette circonstance doit entrer en ligne de compte, et n'a pas laissé d'influer sur l'humeur que Cervantes a conçue, dans sa vieillesse, contre le mauvais goût du public et contre la constitution du Théâtre espagnol. Il paroît même que tout n'étoit pas poésie dans son ame, et qu'il s'y trouvoit un côté de froideur qui le portoit à rejeter, comme contraires à la vraisemblance ainsi qu'à la nature, les jeux hardis de l'imagination et le goût pour le merveilleux. Il a insisté sur la nécessité de la séparation des genres, sans vouloir sentir que l'Art romantique, dans toutes ses productions, cherche à amalgamer intimément les élémens divers de la poésie, ainsi que Cervantes lui-même l'a fait dans ses romans et dans ses nouvelles, où il a été véritablement animé par l'esprit espagnol; mais il n'en blâme pas moins le changement des tems et des lieux, sur la scène, comme une faute contre les convenances.

Il est remarquable que Lope ait aussi désavoué les droits dont il usoit, et qu'il se soit accusé d'avoir violé des règles à lui connues, en composant, pour plaire à la multi-

tude, dans un genre souvent attaqué. Que Lope ait travaillé dans le but de plaire au peuple, c'est ce qu'on ne peut pas lui reprocher. De tous les dramatistes qui ont eu pendant leur vie un grand succès populaire, il est, sans contredit, un des plus étonnans, et il a mérité que Cervantes, son rival et son antagoniste, l'appelât sérieusement un miracle de la nature.

Les pièces inconcevablement nombreuses de Lope de Vega n'ont pas toutes été imprimées, et il seroit difficile de se procurer, hors de l'Espagne, la collection de celles mêmes qui l'ont été. Vraisemblablement il s'en est glissé sous son nom plusieurs qui ne sont pas de lui, abus dont Caldéron se plaint de son côté. Je ne sais si Lope a donné quelque part le catalogue de ses ouvrages, il pouvoit à la fin en avoir lui-même oublié plusieurs. Il suffit au reste de lire quelques-unes de ses pièces, pour en connoître le genre, et l'on doit craindre d'autant moins de ne pas tomber sur les plus distinguées, qu'il n'atteint, dans aucune en particulier, à une hauteur extraordinaire ni à

une grande profondeur. Certainement, c'est dans le genre dramatique que cet écrivain, qui a été tour à tour trop loué et trop déprécié, devoit paroître avec le plus d'avantage, parce que le théâtre étoit la meilleure école où il put se corriger de ses principaux défauts, l'incohérence, la diffusion et l'étalage de l'érudition. Il règne dans quelques-unes de ces pièces, et surtout dans celles qu'il a tirées de l'histoire, des romances ou des traditions, une certaine rudesse qui n'est pas sans caractère, et qui paroît adaptée par choix aux sujets qu'il traite. C'est là le ton qui domine dans *le Roi Wamba*, dans *les Etourderies de jeunesse de Bernard de Carpio*, dans *les Creneaux de Toro*, etc. D'autres pièces qui peignent les mœurs du moment, telles que *la vive Toledane* et *la Belle laide* ont un langage plus poli et plus raffiné. Toutes contiennent des situations intéressantes et des plaisanteries incomparables; et il y en a peut-être fort peu qui, si elles étoient retravaillées et revêtues d'un coloris plus moderne, ne produisissent un grand effet au théâtre. Leurs défauts sont aussi à peu près les mêmes, et l'on y retrouve toujours cette imagination in-

tempérante qui accumule sans mesure les inventions extraordinaires, et de la négligence dans l'exécution. Elles ressemblent aux groupes, dont un dessinateur habile jette à la hâte les esquisses sur le papier, et où beaucoup d'étourderie et de précipitation n'empêchent pas que chaque trait n'ait du sentiment et de la vie. Il ne manque aux ouvrages de Lope, outre de la profondeur, que cette finesse dans les aperçus, qui est le mystère de l'art.

Si l'on en étoit resté à ce point, et que le Théâtre espagnol ne se fût composé que des ouvrages de Lope et des plus célèbres d'entre ses contemporains, tels qu'un Guillen de Castro, un Montalban, un Molina, un Matos Fragoso, etc., on y admireroit de grandes vues et d'heureuses dispositions, plutôt que la perfection de l'Art dramatique. Mais enfin parut don Pédro Caldéron de la Barca, un génie aussi fertile, un écrivain aussi laborieux que Lope, et un bien plus grand poëte, un grand poëte, si jamais ce nom a été mérité sur la terre. En lui se renouvellèrent, et dans un degré bien plus éminent, la puissance d'exciter

l'enthousiasme, l'empire exercé sur la scène, et, pour tout dire enfin, le miracle de la nature. Les années de Caldéron marchent de pair avec celles du dix-septième siècle, il étoit âgé de seize ans à l'époque de la mort de Cervantes, de trente cinq à celle de la mort de Lope, et il survécut de près d'un demi-siècle à ce dernier poëte. L'historien de la vie de Caldéron nous apprend qu'il a composé plus de cent vingt pièces de théâtre, au moins cent actes allégoriques sur des sujets sacrés, cent intermèdes ou saynetes, et une foule de poëmes non-dialogués *. Comme il

* Il y a peut-être quelque exagération là-dedans. La plus complète et la meilleure des éditions de ce poëte, celle d'Apontes, ne contient que 108 pièces. Caldéron a donné, à la prière d'un grand seigneur, un catalogue de ses propres ouvrages, où il nomme cent onze pièces de théâtre, et dans ce nombre il y en a évidemment plus de trois qui ne se trouvent pas dans le recueil d'Apontes. Il est vrai qu'il peut s'en être glissé quelques-unes sous d'autres titres, ainsi par exemple celle que Caldéron lui-même nomme *El Tuzani de la Alpujara*, est intitulée dans le recueil,

s'est occupé de travaux dramatiques depuis l'âge de quatorze ans jusqu'à celui de quatre-vingt-un, auquel il mourut, ses ouvrages se distribuent sur un long espace de tems, et l'on ne doit pas supposer qu'il ait composé avec autant de précipitation que Lope. Il eut le loisir de former des plans réfléchis, et c'est

---

Amar despues de la muerte. D'autres manquent incontestablement, et je citerai en particulier un *Don-Quichotte* dont j'aurois été fort curieux. On peut juger, d'après plusieurs indices, que Caldéron avoit un grand respect pour Cervantes. La classe des *Autos sacramentales* ne contient que 72 de ces pièces, et Caldéron n'en indique pas davantage. Il y attachoit cependant plus d'importance qu'à ses autres ouvrages. Dans sa vieillesse, et lorsqu'il se fut en entier consacré à la religion, il mit peu de prix aux jeux profanes de son imagination, sans toutefois les désavouer, et sans même cesser totalement de se livrer à ce genre de composition. D'ailleurs il peut lui être arrivé, comme à un homme immensément riche, d'oublier quelque partie de sa fortune dans la revue qu'il fait de ses biens. Je n'ai jamais lu *les Saynetes* de Caldéron, et je ne trouve nulle part qu'ils ayent été rassemblés et imprimés.

ce dont il est impossible de douter, mais l'exercice constant de son art, dut sans doute lui faire acquérir une grande promptitude d'exécution.

Au milieu de cette immense abondance, il ne se trouve rien d'abandonné au hazard, rien qui ne soit la conséquence de principes assurés, et ne porte l'empreinte des vues profondes d'un grand maître. C'est ce que l'on n'oseroit nier, lors même qu'on feroit à Caldéron le tort de prendre pour de la manière, son style pur et élevé, véritable coloris du drame romantique, et lors même qu'on prétendroit que le vol hardi de son imagination l'a égaré quelquefois. Caldéron a souvent remis en œuvre ce que ses prédécesseurs regardoient déjà comme achevé, et rien de ce qui existoit ne pouvoit le satisfaire, comparé à la noblesse et à la vivacité de ses conceptions. De là vient qu'il se répete quelquefois dans les expressions, les images, les comparaisons et même dans les situations, car d'ailleurs il étoit trop riche pour avoir besoin d'emprunter, je ne dis pas des autres, mais de lui-même. L'effet théâtral est toujours son premier

objet ; mais ce but qui, s'il étoit exclusif, deviendroit une borne, est la pensée qui anime et féconde son génie. Je ne connois aucun poëte qui ait su donner à ce degré, la couleur poétique aux grands effets de la scène, et qui, en frappant vivement nos sens, ait de même transporté notre ame dans une région éthérée.

Ses pièces se divisent en quatre classes principales, les pièces sacrées dont les sujets sont tirés de l'écriture ou de la légende, les pièces historiques, les pièces mythologiques ou celles dont les sujets sont fabuleux, et enfin les peintures de la vie sociale des temps modernes.

Le nom de pièces historiques ne convient, à proprement parler, qu'aux pièces fondées sur l'histoire de la patrie. Caldéron a souvent saisi, avec beaucoup de vérité, le caractère de l'antiquité espagnole, mais d'ailleurs il avoit lui-même un esprit national trop décidé, et je dirai trop ardent, pour qu'il pût en adopter un autre. Son talent réussit encore à s'acclimater dans les régions que le soleil favorise, dans le midi et dans l'orient, mais il ne peut

s'accommoder de l'antiquité classique, non plus que des climats du nord. Les sujets trop étrangers à Caldéron sont devenus entre ses mains des sujets fantastiques. La Mythologie grecque n'a été pour lui qu'une fable charmante, et l'Histoire romaine qu'une hyperbole majestueuse.

Les pièces sacrées de Caldéron peuvent, à quelques égards, être réunies à ses drames historiques, car bien que revêtues d'une plus riche poésie, elles portent toujours fidèlement l'empreinte de l'histoire de la Bible ou de la légende. Cependant les pièces sacrées se distinguent des autres par une allégorie évidente et par l'enthousiasme religieux. Cet enthousiasme anime le poëte lorsque, dans les actes sacrés destinés à solenniser la Fête-Dieu, il peint allégoriquement, sous les couleurs les plus éclatantes, l'univers embrasé des flammes de l'amour céleste. C'est dans ce genre qu'il excitoit surtout l'admiration de ses contemporains, et c'est à ces compositions que lui-même attachoit sa plus grande gloire. Mais, à moins de faire connoître les pièces sacrées de Caldéron, par une traduction poétique,

il est impossible d'en donner aucune idée, et je ne pourrois même en parler sans traiter une question difficile, et sans examiner jusqu'à quel point l'allégorie peut être admise dans les ouvrages dramatiques. Obligé de laisser de côté ces productions extraordinaires, je ne pourrai même caractériser les autres pièces de ce poëte, que par des traits généraux, et de nature à exciter la curiosité plutôt qu'à la satisfaire.

L'éclat prodigieux dont le Théâtre brilloit alors en Espagne, excita l'émulation de plusieurs esprits actifs et ingénieux, mais ils furent presque tous des imitateurs de Caldéron, et il n'y en a qu'un petit nombre, tels que Augustin Moreto, Francisco de Roxas, et l'historien spirituel et éloquent de la conquête du Mexique, Antonio de Solis, qui méritent d'être nommés après lui. On vit même une tête couronnée se mettre au rang des poëtes dramatiques, et plusieurs pièces qui parurent sous le nom « *de un ingenio de esta corte*, » sont attribuées à Philippe IV. Ce prince fut du moins un grand admirateur et un protecteur éclairé de Caldéron. Tous les Auteurs de ce

tems écrivirent dans le même esprit, ils formèrent une véritable école. Plusieurs d'entr'eux se distinguèrent par des avantages particuliers, mais Caldéron les a tous surpassé en hardiesse, en force et en profondeur, et c'est à lui que le Drame romantique des Espagnols a dû son plus haut degré de perfection. Nous essayerons de donner une foible idée de l'esprit et de la forme d'un genre de fictions, qui s'écartent infiniment de toutes les productions littéraires de l'Europe, mais il est nécessaire, pour ce but, de rappeler les circonstances historiques qui ont imprimé un caractère particulier, aux productions du génie espagnol.

La poésie eut en Espagne des commencemens d'une grande simplicité. Les deux formes primitives qu'on lui vit adopter, furent celles de la romance et de la chanson, et l'on croit encore entendre retentir les accords de la guitarre dans le rhythme de ces strophes antiques et nationales. La romance, d'origine à demi arabe, fut d'abord un simple récit de guerre, peu à peu la composition en devint plus soignée, s'étendit à des sujets plus variés, et ce fut bientôt un poëme travaillé avec art;

mais où le brillant des couleurs faisoit toujours dominer la partie pittoresque. La chanson, au contraire, presque dépourvue de toute image, exprime des affections tendres sous des tournures ingénieuses, elle se balance dans cette région intermédiaire entre le sentiment et la pensée, où une disposition particulière de l'ame s'efforce de revêtir les formes plus décidées de la parole, et où une contemplation profonde fait rentrer les idées dans la rêverie confuse et dans les vagues pressentimens. Sans perdre son premier caractère, la chanson prit bientôt diverses formes agréables, qui toutes tendoient à produire le même genre d'impression que les variations musicales. Cependant, les richesses de la langue espagnole ne pouvoient ni s'accroître ni se développer dans ce genre de poésie aimable et naïf plutôt qu'élèvé ; l'on s'empressa donc d'adopter, au commencement du seizième siècle, les rhythmes d'un usage plus étendu qu'avoit inventés l'Italie, la strophe en octaves, en tiercets, les canzoni, les sonnets, etc., et ce fut alors seulement qu'on vit tout ce que pouvoit devenir la langue castillane. Cet idiôme, le plus fier de tous ceux qui sont issus de la langue des maîtres

du monde, montra ce qu'il pouvoit avoir de beauté, de majesté, d'audace, d'éclat et d'énergie. L'Espagnol est sans doute moins doux que l'Italien, à cause de ses lettres gutturales et des consonnes qui terminent souvent les mots, mais il sort plus pleinement de la poitrine, et des sons, pareils à des vibrations métalliques, frappent l'oreille plus fortement. La rude franchise des Goths sembloit retentir encore dans les accens de cette langue, lorsqu'une heureuse alliance avec l'Orient, lui fit prendre un essor plus hardi, et que la poésie arabe, en l'enrichissant de ses expressions énivrantes, l'éleva au-dessus de la froide circonspection des idiômes occidentaux.

L'inspiration des poëtes s'accrut avec la gloire des guerriers, et le génie, fier de ses forces nouvelles, les augmenta en s'y confiant. Les Espagnols jouèrent, dans l'histoire du moyen âge, un rôle mémorable que la jalouse ingratitude des tems modernes n'a que trop oublié. Comme une sentinelle exposée aux périls d'un poste avancé, ils veillèrent pour l'Europe menacée par les hordes immenses des Arabes, et, dans leur peninsule, ainsi que dans un vaste

camp, ils étoient toujours prêts à combattre et à combattre sans secours. La fondation des Royaumes Chrétiens en Espagne, depuis l'instant où les illustres descendans des Goths, forcés de se retirer dans les rochers des Asturies, sortirent de cet asile les armes à la main, jusqu'à celui où les Maures furent entièrement chassés d'Espagne, tout ce tems, qui dura des siècles, est le poëme de l'histoire; il en est même le miracle, car la délivrance complète du Christianisme qu'opprimoit dans ce pays une puissance aussi terrible, paroît une œuvre dirigée d'en haut, et que l'homme seul ne pouvoit accomplir. Un peuple accoutumé à combattre pour sa liberté, dut s'attacher avec ardeur à la religion qu'il venoit de conquérir. Chacune des consolations du culte étoit pour ces guerriers la récompense du sang qu'ils avoient versé, chaque église étoit un trophée, et les arrières neveux de ces héros y rendent encore hommage au souvenir de leurs ancêtres, ainsi qu'à la Divinité. Fidèle à son Dieu et à son Roi jusqu'au dernier soupir, inflexible sur l'honneur, fier, mais prosterné devant les autels, grave, modéré, sévère, tel étoit l'an-

cien Castillan, tel il labouroit son champ sans perdre de vue son épée.

Plus tard, les rois d'Espagne profitèrent des inclinations guerrières et de l'esprit entreprenant de leurs sujets, pour exercer une grande influence en Europe, mais le pays perdit en liberté ce qu'il gagna en puissance. La politique frauduleuse et tyrannique de Philippe second avoit attiré la haine des nations étrangères, sur un peuple qui ne la méritoit pas. Le Machiavelisme des Princes italiens étoit devenu le caractère général des gouvernemens. L'ambition et l'esprit d'intrigue avoient infesté toutes les cours; les chefs seuls furent en Espagne attaqués de vices pareils, et ce sont eux qu'on doit accuser des persécutions religieuses, auxquelles le peuple en masse n'ajouta presque jamais ses fureurs. Les Espagnols ne se permettoient pas, il est vrai, d'examiner les principes de leurs conducteurs, soit mondains, soit spirituels; et ils ne montrèrent pas moins de fermeté et de bravoure en suivant les drapeaux de l'ambition, qu'en défendant l'indépendance de leur patrie. La gloire de leurs armes, un zèle aveugle pour la religion

leur fit illusion sur l'injustice de la cause qu'ils soutenoient. Des entreprises sans exemple furent exécutées avec bonheur, et un monde découvert au-delà de l'Océan, obéit à une poignée d'aventuriers. Des traits isolés de cruauté et d'avarice ont souillé la gloire de l'héroïsme le plus réfléchi, mais la nation ne fut pas atteinte par la corruption. Nulle part l'esprit chevaleresque n'a survécu, autant qu'en Espagne, à l'existence politique des chevaliers; et long-tems encore après que les fautes de Philippe second eurent diminué le bonheur, ainsi que l'influence politique de son pays, cet esprit anima la littérature espagnole, et en marqua l'époque la plus florissante de son sceau particulier. Alors on vit, au milieu des lumières de la civilisation, se renouveler le plus brillant phénomène du moyen âge. On se crut au tems où les Princes et les grands Seigneurs s'exerçoient dans l'art des troubadours, chantoient comme eux l'amour et la valeur, partoient gaîment pour la terre sainte, la croix sur la poitrine, l'image de leur belle dans le cœur, et cherchoient les plus périlleuses aventures, inspirés par les plus nobles sentimens; au tems où le roi Richard-Cœur-de-

Lion, faisoit résonner les cordes d'un luth de sa main vaillante, en soupirant ses complaintes amoureuses.

Les poëtes en Espagne n'étoient pas, comme dans le reste de l'Europe, des courtisans, des savans, ou des hommes attachés à quelque profession bourgeoise. C'étoient des chevaliers, des nobles, des guerriers qui passoient leur vie sous les armes. Les exercices militaires et ceux de l'esprit, deux gloires, deux avenirs, tel étoit leur illustre partage. Ainsi l'on voit un des plus anciens poëtes sous Charles-Quint, Garcilaso, issu des Incas du Pérou, passer en Afrique avec sa lyre fidèle, et mourir à l'assaut de Tunis. Ainsi le Portugais Camoëns, enrôlé comme soldat, vole jusqu'à l'extrémité de l'Inde, sur la trace du fameux navigateur dont il chante les découvertes. Don Alonze d'Ercilla compose son Araucana, tantôt sous une tente au pied des Cordilières, en faisant la guerre aux sauvages révoltés, tantôt dans un désert jusqu'alors inaccessible, tantôt sur un vaisseau qui fait le tour du globe. Cervantes, par une longue détention dans Alger et par la perte d'un bras, paye l'honneur de combattre

en qualité de volontaire à la bataille de Lépante, sous les étendards du grand Don Juan d'Autriche. Lope de Vega, monté sur un vaisseau de la flotte invincible, est témoin de sa destruction. Enfin Caldéron fait les campagnes de Flandres et d'Italie, et s'acquitte, en qualité de Chevalier de Saint-Jacques, de ses devoirs militaires, jusqu'à ce qu'entrant dans l'état ecclésiastique, il mette en évidence que la religion a toujours été le premier mobile de sa vie.

Si la religion, l'amour et la valeur enflamment le génie romantique, cette poésie ayant pris naissance et s'étant développée en Espagne sous de pareils auspices, devoit prendre sans doute le vol le plus élevé. L'imagination des Espagnols, aussi hardie que leurs exploits, ne reculoit devant aucune entreprise aventureuse. Le goût du peuple pour le merveilleux, même exagéré, s'étoit dès long-tems manifesté par le prodigieux succès des romans de chevalerie. On vouloit retrouver ces romans sur la scène, et lorsque des poëtes, parvenus au plus haut degré de culture morale, se mirent à les refondre, les animèrent par le sentiment et l'har-

monie, et changèrent des fables grossièrement ourdies en fictions aériennes et brillamment colorées, il résulta, du contraste même du fond et de la forme, un charme inconnu et irrésistible. La nation Espagnole qui avoit menacé de conquérir le monde, crut retrouver au théâtre un reflet de sa grandeur passée quand elle y vit paroître son propre idiôme, dans toute sa beauté majestueuse, rehaussé par la pompe rhythmique la plus variée, par l'élégance des tournures les plus ingénieuses, et par cette magnificence des images et des métaphores qui le distingue si éminemment. Les trésors des zones éloignées semblèrent déposés dans le langage comme dans le sein de la mère patrie, et l'on put dire de la poésie espagnole ce qu'on avoit dit de Charles-Quint, que le Soleil ne se couchoit jamais dans son Empire.

Les pièces mêmes de Caldéron, qui paroissent le plus s'abaisser au ton de la vie commune, nous captivent cependant toujours par je ne sais quel charme fantastique, et ne peuvent guère passer pour des comédies dans le sens ordinaire de ce mot. Nous avons fait voir

que les soi-disant comédies de Shakespear sont toujours composées de deux élémens divers, la partie comique qui se renferme dans la peinture des mœurs angloises, parce que l'imitation burlesque exige des couleurs locales bien décidées, et la partie romantique qui est transportée par le poëte dans quelque contrée méridionale, parce que la terre natale ne lui paroît pas assez poétique. En Espagne, au contraire, l'ensemble des mœurs nationales pouvoit encore être saisi sous un aspect idéal. Rien n'empêchoit que la comédie ne présentât aux spectateurs l'image de la patrie, pourvu toutefois qu'elle ne s'attachât pas uniquement à dépeindre l'intérieur de cette vie domestique, toujours renfermée dans un cercle étroit et uniforme par les besoins et les habitudes. Les comédies de Caldéron finissent par le mariage comme celles des anciens; mais combien tout ce qui précède ce mariage n'est-il pas différent! Dans les pièces anciennes, on se sert de moyens très-immoraux, pour satisfaire des passions sensuelles ou pour remplir un but égoïste; les hommes épient leurs foiblesses mutuelles et se combattent avec leurs forces morales, comme s'ils luttoient avec leurs

forces physiques. Dans les pièces espagnoles, au contraire, on voit régner cette ardeur passionnée qui ennoblit toujours les objets des désirs de l'homme, parce qu'elle les met hors de proportion avec toute jouissance matérielle. Caldéron nous montre ses principaux personnages dans l'effervescence de la jeunesse, dans l'âge où l'on se confie hardiment à la vie et où l'on s'ennorgueillit de ses plaisirs; mais le but qu'ils poursuivent, pour lequel ils oublient tout, est à leurs yeux un but infini, une chimère de bonheur qu'ils n'échangeroient contre aucune réalité. L'honneur, l'amour et la jalousie sont les ressorts de ces comédies. Le jeu hardi des passions les plus généreuses forme le tissu de l'intrigue, et aucune fourberie vulgaire n'y vient mêler ses fils grossiers. L'honneur est toujours un principe idéal, car il repose, comme je crois l'avoir dit, sur cette morale élevée qui consacre les principes des actions sans avoir égard à leurs conséquences. Ce n'est qu'en s'associant aux préjugés de la société, que l'honneur peut altérer sa noble essence, et devenir une arme pour la vanité; mais à travers cette altération même, on voit percer les rayons affoiblis d'une idée sublime.

Pour faire concevoir la susceptibilité délicate que Caldéron attribue au sentiment de l'honneur, je ne puis trouver d'autre image que celle de l'Hermine qui, selon une ancienne tradition, se résigne à la mort, lorsqu'elle est poursuivie par les chasseurs, plutôt que de traverser un marais où elle tacheroit sa blanche fourrure. Caldéron donne aux femmes un sentiment d'honneur également prononcé ; sentiment qui l'emporte sur l'amour ou maintient sa place à côté de lui. Ne pouvoir aimer qu'un homme irréprochable, l'aimer avec une pureté parfaite, ne souffrir aucun hommage équivoque, aucune atteinte à la dignité la plus sévère, voilà en quoi le poëte fait consister l'honneur des femmes. Il impose à l'amour le devoir d'un mystère impénétrable, jusqu'au moment où un lien légitime lui permet de se déclarer publiquement. Le mystère seul, en effet, garantit l'amour de l'alliage impur de la vanité, et le présente sous l'aspect d'un vœu sacré, renfermé au fond du cœur, et qui n'en est que plus inviolable. Il est vrai, que d'après cette morale, la ruse et la dissimulation, sévèrement interdites par l'honneur, semblent permises en faveur de l'amour, mais il est obligé d'ob-

server les ménagemens les plus délicats lorsqu'il se trouve en opposition avec d'autres devoirs, et surtout avec ceux de l'amitié. La jalousie, cette passion toujours active et souvent furieuse, la jalousie n'a pas, dans les mœurs que dépeint Caldéron, comme dans celles de l'Orient, la possession pour objet. Elle s'attache aux plus légères émotions du cœur et aux signes imperceptibles qui les trahissent. C'est un genre de jalousie, fait pour ennoblir un sentiment qui, dès l'instant qu'il n'est pas entièrement exclusif, est altéré dans son essence la plus noble et la plus intime. Quelquefois, le conflit de ces diverses forces morales n'amène aucun résultat, et alors le dénouement est véritablement comique; quelquefois aussi la catastrophe semble appartenir au domaine de la tragédie, et l'on voit l'honneur jouer le rôle d'une destinée ennemie, pour ceux qui ne peuvent obéir à ses lois rigoureuses, sans anéantir leur bonheur ou sans devenir coupables.

Tel est dans sa plus grande élévation l'esprit du Drame national que les étrangers ont nommé pièce d'intrigue, et qu'on ap-

pelle en Espagne, d'après le costume dans lequel il se joue, *Comédie de Cape et d'épée* (Comedia de Capa y espada). La partie burlesque ne consiste, pour l'ordinaire, que dans le rôle du valet bouffon, connu sous le nom *des Gracioso*. Cè valet sert à parodier la partie idéale de la pièce, et il contrefait, de la manière la plus spirituelle et la plus agréable, les sentimens exaltés de son maître. Il est rarement employé activement, à former par ses fourberies le nœud de l'intrigue, c'est le hazard qui s'en charge, et qui s'en acquitte avec esprit.

D'autres pièces sont appelées *Comedias di figuron*; les élémens en sont à peu près les mêmes, mais on voit paroître une caricature bien marquée sur le devant du tableau. Il est impossible de refuser le nom de comédies de caractère à plusieurs pièces de Caldéron, et cependant on ne doit pas s'attendre à trouver des peintures bien finement nuancées, chez des poëtes méridionaux, auxquels une sensibilité ardente et une imagination impétueuse ne laissent ni le loisir, ni le sang froid qu'exige l'esprit d'observation.

Il y a encore des pièces de Caldéron qu'il nomme lui-même pièces de fêtes (Fiestas), parce qu'elles étoient destinées à paroître sur le théâtre de la cour dans des occasions solennelles. Il comptoit sur l'effet du spectacle, des changemens fréquens de décorations, des prodiges exécutés sur la scène et même quelquefois de la musique, et cependant tous ces accessoires rentroient tellement dans l'ombre, qu'on peut nommer ces petits drames des opéras poétiques, parce qu'ils produisoient, au moyen du seul éclat de la poésie, le genre d'effet que l'appareil théâtral, la danse et la musique réunis produisent à l'opéra. C'étoit là que le poëte laissoit l'essor le plus libre à son imagination, aussi ces fictions légères et fantastiques, touchent-elles à peine la terre.

Mais c'est dans les compositions religieuses que les sentimens de Caldéron se déploient avec le plus d'abandon et d'énergie. Il n'a peint l'amour terrestre que sous des traits vagues et généraux. Il n'a parlé que la langue poétique de cette passion. La religion est son amour véritable; elle est l'ame de son ame. Ce n'est que pour elle qu'il pénétre jusqu'au fond de

nos cœurs, et l'on croiroit qu'il a tenu en réserve pour cet objet unique, nos plus fortes et nos plus intimes émotions. Ce mortel favorisé s'est échappé de l'obscur labyrinthe du doute, et a trouvé un refuge dans l'asile élevé de la foi. C'est de là, qu'au sein d'une paix inaltérable, il contemple et dépeint le cours orageux de la vie. Eclairé de la lumière religieuse, il pénétre tous les mystères de la destinée humaine; le but même de la douleur n'est plus une énigme pour lui, et chaque larme de l'infortune lui paroît semblable à la rosée des fleurs, dont la moindre goutte réfléchit le Ciel. Quelque soit le sujet de sa poésie, elle est une hymne de réjouissance sur la beauté de la création, et il célèbre, avec une joie toujours nouvelle, les merveilles de la nature et celles de l'art, comme si elles lui apparoissoient tout-à-coup, dans leur jeunesse primitive et dans leur plus éclatante splendeur. A la fraîcheur des images, à la vivacité des sentimens, on croiroit que c'est le premier réveil de l'homme sortant des mains du créateur; mais une éloquence choisie, une étonnante souplesse de langage, et surtout la connoissance intime des rapports les plus cachés dans

la nature, trahissent un esprit très-cultivé, une ame à la fois inspirée et contemplative qui s'est enrichie par les plus profondes réflexions. Quand il rapproche les extrêmes, qu'il oppose les astres aux fleurs, ce qu'il y a de plus petit à ce qu'il y a de plus grand, ses métaphores ont toujours trait à la relation mutuelle qu'une commune origine établit entre tous les êtres, et cette harmonie ravissante, cette concorde dans l'univers, ne paroît elle-même qu'un reflet de l'amour éternel qui embrasse la création toute entière.

Caldéron vivoit et composoit encore, lorsque le goût commençoit à dégénérer dans les autres pays de l'Europe, et que cette épidémie de l'affectation, de la manière et des jugemens prosaïques, qui devint si générale dans le dix-huitième siècle, se répandoit avec rapidité. On peut le considérer lui-même comme le Génie de la poésie romantique; elle l'a doué de toutes ses richesses, et il semble qu'avant de disparoître à nos regards, elle ait voulu, dans les ouvrages de Caldéron, comme on le fait dans un feu d'artifice, réserver les plus vives

couleurs, la lumière la plus éblouissante et les plus rapides fusées, pour la dernière explosion.

La génération qui suivit Caldéron fut témoin des efforts des poëtes pour conserver son esprit sur la scène, mais tout ce que produisit cette époque ne fut qu'un foible retentissement du passé, et il n'a rien paru de neuf ni de vraiment original qui mérite d'être cité après lui. Plus tard encore, on n'a vu que de la stérilité. Des essais isolés ont été tentés pour rendre la tragédie régulière, c'est-à-dire pour lui donner la coupe françoise, et le drame déclamatoire de Diderot a même trouvé des imitateurs. J'ai lu une comédie espagnole qui tendoit à recommander l'abolition de la torture. On peut juger de la gaîté qui doit résulter d'un but pareil. Les mêmes Espagnols qui sont infidèles à l'ancien goût national, font grand bruit des drames prosaïques et moralistes du Moratin; mais il n'y a pas de raison pour nous d'aller chercher en Espagne, ce que nous avons d'aussi bon ou d'aussi mauvais chez nous. La grande masse des spectateurs paroît cependant s'être préservée de cette influence étrangère, car il y a quelques années, qu'un

bel esprit de Madrid ayant entrepris de soumettre à la règle des trois unités, une pièce de Moreto, à juste titre fort admirée (*El parecido en la corte*) à la représentation, le parterre fit un tel tapage, qu'on ne put l'appaiser autrement qu'en annonçant l'ancienne pièce pour le lendemain.

Lorsque des circonstances extérieures, telles que l'influence du clergé, la contrainte imposée par la censure, ou le zèle jaloux du peuple pour le maintien des anciennes mœurs, lorsque ces circonstances, dis-je, s'opposent à l'introduction des usages qu'on regarde dans les pays voisins comme des progrès de la civilisation, il arrive souvent que les meilleurs esprits deviennent avides du fruit défendu, et se prennent d'admiration pour quelque mauvais genre, déjà hors de mode dans le lieu où il a pris naissance. De certaines maladies morales sont tellement contagieuses dans un siècle, qu'il faut en avoir été atteint à un certain degré, pour ne pas risquer de les prendre à l'avenir. Les Espagnols en ont été quittes à bon marché. Leur existence presque insulaire leur a permis de sommeiller pendant le dix-

huitième siècle, et que pouvoient-ils faire de mieux? Si la poésie romantique venoit à se réveiller dans la vieille Europe ou dans un nouvel hémisphère, il se trouveroit indubitablement qu'elle auroit passé d'un heureux instinct, à la connoissance réfléchie de ses propres ressources. Les Espagnols reviendroient avec une estime raisonnée, à ce qu'ils avoient aimé par inclination naturelle, et sans s'inquiéter d'une critique pointilleuse, ils suivroient, d'après des principes assurés, les traces glorieuses du plus grand de leurs poëtes.

DIX-SEPTIÈME LEÇON.

Commencemens du Théâtre allemand. — Hans Sachs. — Gryphius. — Époque de Gottsched. — Mauvaise imitation des pièces françoises. — Lessing, Goëthe, Schiller. — Revue générale des ouvrages de ces auteurs. — De l'influence qu'ils ont exercée. — Pièces de chevalerie, drames larmoyans et portraits de famille. — Perspective ouverte aux poëtes allemands pour l'avenir.

Le Théâtre allemand, sous sa forme la plus achevée, est infiniment moins ancien qu'aucun de ceux dont nous avons parlé, et l'on ne doit pas, en conséquence, être étonné qu'il soit moins riche en ouvrages marquans que celui des autres peuples.

Il y a un peu plus d'un demi siècle qu'après avoir traversé une période misérable en

fait d'esprit et de goût, les Allemands ont commencé à mieux diriger leurs efforts, et se sont bientôt avancés à pas de géant dans la carrière littéraire; et si l'Art dramatique n'a pas été cultivé par eux avec autant de bonheur, et je puis dire avec autant de zèle, que les autres branches de la littérature, il faut l'attribuer à des circonstances défavorables bien plus qu'au manque de talent.

Les grossiers commencemens du Théâtre datent d'aussi loin, en Allemagne, que dans les autres pays. Le Drame le plus ancien qu'on possède imprimé, est d'un nommé Hans Rosenpluet de Nuremberg, qui vivoit au milieu du quinzième siècle. Deux poëtes très-fertiles de la même ville, Hans Sachs et Ayrer le suivirent de près. Parmi les ouvrages de Hans Sachs, il se trouve une multitude de tragédies, de comédies, de petites pièces de Carnaval, de farces, d'histoires dialoguées sur des sujets sacrés ou profanes, dans lesquelles un hérault débite toujours le prologue et l'épilogue. Tout cela étoit représenté, à ce qu'il semble, non par des comédiens, mais par d'honnêtes bourgeois qui, sans aucun apprentissage, se donnoient

ce plaisir innocent. Les pièces de Carnaval sont un peu vives ainsi que les farces, il y règne souvent une gaîté qui va jusqu'à la folie et à l'extravagance, et l'inspiration joviale y dépasse les bornes de la réalité. D'ailleurs ce genre est plein de franchise et les détours y sont inconnus. Tous les personnages, à commencer par le Père éternel, disent tout simplement ce qu'ils ont dans l'ame et ce qu'ils viennent faire. Ils ressemblent à ces figures des anciens tableaux, qui portent des rouleaux écrits à la bouche, et n'ont pas besoin de se faire connoître, par leurs attitudes ou par l'expression de leur visage. Ces pièces se rapprochent beaucoup, quant à la forme, de celles qu'on a nommées ailleurs des moralités, et il s'y trouve souvent des rôles allégoriques. Le dessein de ces productions d'un art encore dans l'enfance, est foiblement tracé, mais il n'est pas difforme, et si l'on avoit continué à suivre cette route, peut-être le Théâtre auroit-il pris une physionomie plus originale et mieux prononcée, que celle qu'on lui a vue pendant le dix-septième siècle.

Au commencement de ce même siècle, la

poésie quitta le cercle bourgeois où elle s'étoit long-tems renfermée, et fut de nouveau cultivée par les érudits. Opiz, qui peut passer pour lui avoir donné une nouvelle forme, avoit traduit en vers quelques tragédies anciennes, et imité les pastorales des Italiens; mais j'ignore si ces compositions étoient destinées au théâtre. Il fut suivi d'Andreas Gryphius, le plus ancien de nos auteurs qu'on puisse appeler dramatiques. Gryphius possédoit dans son genre des connoissances assez étendues, comme le prouvent ses imitations et ses traductions. On a de lui une pièce empruntée du François, une autre de l'Italien, une tragédie traduite de Vondel, auteur hollandois, enfin une farce *Peter Sequens*, qui est une amplification de la tragédie burlesque de *Pyrame* et *Thisbé* dans *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespear. Ce dernier poëte étoit encore très-peu connu hors de l'Angleterre. Le savant Morhof qui écrivoit vers la fin du dix-septième siècle, avoue qu'il n'a point lu ses ouvrages, quoiqu'il connoisse fort bien ceux de Ben Jonson. Au milieu du siècle passé, un écrivain alors fort estimé et qui n'est pas dépourvu de mérite, a établi, le plus sérieusement possible, une comparaison entre Shakespear et

Andreas Gryphius. Leur ressemblance se fonde sans doute à ses yeux, sur ce que Gryphius se plait à faire apparoître des revenans. Ce dernier paroît avoir pris principalement pour modèle, le hollandais Vondel, auteur qui jouit encore, sous le nom du grand Vondel, d'une haute réputation parmi ses compatriotes, tandis que Gryphius est livré à l'oubli. Le rhythme qu'il emploie est malheureusement le vers alexandrin, mais la forme de ses pièces n'est d'ailleurs pas aussi étroite que celle des pièces françoises, le lieu de la scène change quelquefois, et les intermèdes musicaux et en partie allégoriques, ont quelque ressemblance avec les *masques* des Anglois. Gryphius montre cependant fort peu de connoissance du théâtre, et j'ignore si ses pièces ont jamais été jouées. Les tragédies de Lohenstein, le Marini de notre littérature, ressemblent pour la coupe à celles de Gryphius, mais sans compter les autres défauts, elles sont d'une longueur telle, que par cela seul la représentation en seroit impossible.

L'état de l'Art dramatique en Allemagne, à la fin du dix-septième siècle et pendant une

partie du dix-huitième, fut aussi pitoyable que celui des autres branches de la littérature. Des farceurs ambulans et des tréteaux de marionnettes étoient les seuls acteurs et les seuls théâtres que l'on y connut encore. On peut juger du point d'où nous sommes partis, en songeant que Gottsched passe pour avoir été le restaurateur des lettres allemandes; Gottsched, dont les écrits ressemblent à ces fades boissons, destinées à des malades qu'on suppose hors d'état d'en supporter d'autres, et qui les affoiblissent encore. Il s'associa à une femme nommée Neuber, directrice d'une troupe de Comédiens à Leipsick, et tous deux, de concert, se défirent d'Arlequin et l'enterrèrent en grand triomphe. Je veux bien convenir que le rôle d'Arlequin, tel qu'on le voit encore aux marionettes, pouvoit n'être pas joué impromptu avec toute la finesse et la convenance possibles. Mais Arlequin a bien autrement d'esprit que Gottsched, Arlequin personnage allégorique est impérissable, et quand on croit s'en être débarrassé, il reparoît à l'improviste, dans les rôles qui sembleroient les plus sérieux.

Gottsched et son école vouloient rendre le

théâtre régulier, et ils l'inondèrent de traductions du François froides et délayées. Toutefois, quelques esprits mieux faits cultivèrent l'art dramatique, mais au lieu d'ouvrages originaux, ils ne produisirent que des imitations médiocres. L'autorité du goût françois étoit telle, qu'on saisissoit ce qu'il y avoit de plus maniéré dans les modèles, avec autant de plaisir que ce qu'il y avoit de meilleur. C'est ainsi que Gellert composa des pastorales d'après de mauvais originaux, et qu'il fit paroître sur la scène des bergers et des bergères couleur de rose et vert de pomme, qui se disoient des niaiseries et des fadeurs.

Outre les comédies françoises en vers allemands, on représenta avec un grand succès des pièces traduites du Danois de Holberg. Holberg a certainement beaucoup de mérite. Il a mis un naturel parfait dans ses imitations de mœurs locales, et une profonde vérité dans ses peintures des travers, de la folie et de la stupidité; sa manière de dessiner les caractères et les situations, ne manque pas de force comique, mais il a peu d'invention pour

nouer une intrigue, et tout est tiré en longueur dans ses compositions. Les Danois font grand cas de ses plaisanteries, et disent qu'elles sont pleines de finesse dans l'original; mais quoiqu'il puisse être fort naturel de se quereller et de se donner des coups de bâton, parmi la classe que dépeint Holberg, le ton vulgaire de ses comédies révolte notre goût actuel. On a cherché dernièrement à les remettre au théâtre, sans pouvoir les faire réussir. Comme leur mérite principal consiste dans la charge des caractères, il faudroit de très-bons acteurs pour les faire valoir. Il existe aussi des comédies de Gellert et d'Elias Schlegel, qui peignent les mœurs de leur tems, et seroient dignes de quelque estime, si elles n'avoient pas le défaut de transporter au théâtre, l'ennui que cause, dans la vie réelle, la sottise et la stupidité qu'elles imitent.

Elias Schlegel et ensuite Cronegk et Weisse furent les premiers qui essayèrent de donner la forme françoise à leurs propres inventions. Je ne sais si ces tragédies, traduites en beaux vers françois, conserveroient toute la froideur qu'elles ont en Allemand, mais il nous est

insupportable de lire des vers d'un mètre aussi long, qui ne s'élèvent presque point au-dessus de la prose la plus insipide. Ce n'est que depuis l'époque dont nous parlons, qu'on a créé en Allemagne la véritable expression poétique. Les alexandrins, qui dans aucune langue ne sont un mètre heureux, ont en allemand une roideur et une pesanteur toutes particulières. Long-tems encore après que notre poésie a commencé à prendre un essor plus élevé, Gotter a fait, dans ses traductions de tragédies françoises, une dernière tentative pour adapter le vers alexandrin à la diction tragique, mais il a prouvé, par cet exemple même, que nous devions l'abandonner entièrement. Ce mètre est en revanche admirable pour la parodie. Il imite à merveille l'affectation de l'emphase, et l'on ne sauroit trop en recommander l'emploi dans les petites pièces burlesques. D'ailleurs, ces premières tragédies modelées à la françoise, quelques applaudissemens qu'elles aient d'abord obtenus, montrent combien peu on avoit à espérer de l'Art dramatique, dans la route de l'imitation servile. Une forme déjà étroite en elle-même peut avoir cependant le genre de beauté et

d'expression qui lui est propre, lorsqu'elle a été fixée par l'influence du goût national, mais adoptée d'autorité dans d'autres pays, ce n'est plus qu'une enveloppe trop serrée qui gêne tous les mouvemens naturels.

Des pièces françoises de tout genre, des comédies danoises de Holberg et plus tard quelques comédies italiennes de Goldoni, le tout mal traduit en allemand, avec un petit nombre de foibles imitations qui prétendoient à l'originalité, voilà de quoi se composoit le répertoire de notre scène, lorsqu'enfin parurent successivement, Lessing, Goëthe et Schiller, et le Théâtre allemand sortit de sa longue médiocrité.

Lessing, il est vraì, a payé un tribut au tems où il vivoit par ses premières productions dramatiques. Les comédies de sa jeunesse sont assez insignifiantes, et n'annoncent point encore cet esprit supérieur qui a fait époque dans tant de genres. Il esquissa d'abord des tragédies d'après les règles françoises, et quoiqu'il en eût déjà mis quelques scènes en vers alexandrins, elles n'ont jamais été achevées.

Il paroît qu'il n'avoit aucune facilité pour cette versification contrainte. *Sara Sampson* est encore une tragédie bourgeoise, une pièce traînante et lamentable, que Lessing a indubitablement composée, en se proposant le *Marchand de Londres* pour modèle. Les relations de cet écrivain avec une troupe de comédiens à Leipsick, ainsi qu'un Journal hebdomadaire sur l'Art dramatique qu'il entreprit en 1767, lui donnèrent l'occasion de s'occuper de critique théâtrale. Il y porta beaucoup d'esprit et de pénétration. Il attaqua avec une vigueur presque téméraire, des opinions alors très-généralement adoptées, et sortit victorieux des combats qu'il livra à cette autorité du goût françois en fait de tragédie, à laquelle on nous avoit soumis malgré nous. Les succès de Lessing furent tels, qu'on vit bientôt disparoître de nos théâtres, et les traductions de tragédies françoises, et les pièces allemandes du même genre. Il fut le premier qui parla de Shakespear avec admiration, et prépara son triomphe sur notre scène. Lessing cependant croyoit à l'infaillibilité d'Aristote, ce préjugé, joint à l'influence que les écrits de Diderot eurent sur son esprit, introduisit un singulier mé-

lange dans sa théorie. Il méconnut les droits de l'imitation poétique, lorsqu'il soutint que le dialogue, ainsi que les autres parties de la composition dramatique, devoit être rigoureusement calqué sur la nature, comme si une imitation exacte de la réalité étoit désirable, ou seulement possible, dans les beaux Arts. Il avoit raison de vouloir bannir les alexandrins de la tragédie allemande, mais il avoit tort de chercher à en exclure toute versification. Les intentions de Lessing n'ont été que trop remplies à cet égard, et il est cause que nos acteurs ont tellement négligé l'art d'apprendre et de réciter des vers, qu'ils ont à présent beaucoup de peine à s'y accoutumer de nouveau. Il est encore la cause indirecte de cette plate trivialité, décorée du nom de naturel, actuellement en vogue parmi nos écrivains dramatiques, puisque l'obligation d'écrire en vers leur auroit imposé une heureuse contrainte.

Lessing, de son propre aveu, n'étoit point un poëte, et ce n'est même que dans la maturité de l'âge, qu'il a composé, non sans efforts, quelques ouvrages dramatiques. *Mina*

de Barnhelm est une vraie comédie d'un comique fin. Elle tient le milieu, relativement à la forme, entre le genre françois et le genre anglois, mais l'esprit allemand y domine, soit dans l'invention du sujet, soit dans l'imitation des mœurs. Tout y indique même une localité déterminée, et les allusions à différentes circonstances du moment, (celui qui suivit la guerre de sept ans) contribuèrent certainement au succès de cette pièce. L'expression des sentimens sérieux y est un peu précieuse et recherchée, et la situation des deux amans est tellement en suspens qu'elle devient pénible à considérer. Les figures comiques, en revanche, sont dessinées avec une vraie gaîté, et portent bien le cachet de l'Allemagne.

Emilia Galloti excita, sans trop le mériter peut-être, encore plus d'admiration que *Mina de Barnhelm*. Le plan en est, il est vrai, plus réfléchi et la composition plus soignée, mais *Mina* répond mieux à l'idée de comédie qu'*Emilia* à celle de tragédie. La théorie de Lessing devoit naturellement avoir sur un genre à demi-prosaïque, une influence bien moins désavantageuse que sur la fiction qui

tombe le plus bas quand elle ne prend pas un essor très-élevé. Il avoit trop appris à connoître le monde, pour revenir au ton de prédication larmoyante qui règne dans *Sara Sampson*; son bon esprit le préserva aussi, malgré son admiration pour Diderot, de cette emphase déclamatoire, dont la plus grande énergie consiste dans des points d'admiration et des lignes ponctuées. Mais comme il bannissoit du dialogue tout élan poétique, il ne pouvoit éviter un défaut sans tomber dans un autre. Il a donc transporté sur le terrein tragique, cette observation froide et subtile qui appartient au domaine de la comédie. Les passions dans *Emilie Galotti*, sont caractérisées avec finesse et sagacité, plutôt qu'elles ne sont exprimées avec chaleur. L'opinion de Lessing étoit que l'art dramatique agit avec d'autant plus de force, qu'il réussit mieux à présenter une copie, exacte jusqu'à l'illusion, de ce qui est le plus près de nous et de ce que nous connoissons le mieux. D'après cette idée, il s'est emparé d'un grand fait historique, ineffaçablement gravé dans le souvenir des hommes, exemple effrayant de l'âpre vertu des Romains, et il a transporté dans l'Europe

moderne, telle que nous la connoissons, le meurtre de Virginie par son père. Virginie est devenue une comtesse Galotti, Virginius un Comte Odoardo, Appius Claudius un Prince Italien, et le vil agent des plaisirs d'Appius s'est changé en Chambellan. *Emilie Galotti* n'est pas à proprement parler une tragédie bourgeoise, mais c'est une tragédie de cour, un style du beau monde. L'épée au côté et le chapeau sous le bras y sont de rigueur, comme dans plusieurs comédies françoises. Lessing a cru pouvoir transplanter le despotisme inexorable des Décemvirs, dans le cercle obscur de la principauté de Massa Carara. Mais de même qu'on est bientôt sorti de ce petit territoire, l'imagination se soustrait facilement aux suppositions forcées qui fondent la catastrophe. Le soin visible de tout motiver provoque un examen rigoureux, et comme l'on n'est distrait dans cette pièce par aucun prestige poétique, la disconvenance fondamentale du sujet avec les mœurs, ne peut pas échapper aux regards, malgré la rare intelligence qui a présidé à toutes les combinaisons.

Il est bien extraordinaire que de toutes les

pièces de Lessing, la plus conforme aux véritables règles de l'art, soit la dernière, *Nathan le sage*, qu'il n'a composée, à ce qu'il dit, que pour jouer un tour aux Théologiens, et lorsque son zèle pour le perfectionnement du Théâtre allemand s'étoit déjà fort réfroidi. Il a encadré un récit très-remarquable de Boccace, dans un sujet d'invention, qui, pour être d'un genre fantastique, n'est cependant pas invraisemblable, relativement au tems où il place sa fiction. Les personnages imaginaires y sont grouppés autour d'un Héros véritable, le grand Saladin, et tout y est conforme à l'Histoire. La Croisade est le fond du tableau, Jérusalem est le lieu de la scène, et toutes les nations différentes, qui marchent sous les drapeaux de la religion, et se rencontrent sur la terre Orientale, donnent à l'ensemble un coloris très-romantique. L'effet en est encore relevé par le contraste hardi mais piquant, d'un sujet pareil, avec les pensées que le poëte s'est permis de prodiguer en faveur de son but philosophique, bien qu'elles fussent étrangères au douzième siècle. Il revient dans cette pièce à la versification; toutefois, ce sont des ïambes sans rimes qu'il emploie, et non ces vers alexan-

drins qu'il a bannis avec tant de raison de notre drame sérieux. Les vers de *Nathan le sage* sont durs et négligés, mais bien conformes à l'esprit du dialogue, et l'on jugera de l'influence avantageuse du rhythme, en comparant le ton de cette pièce avec celui des tragédies en prose de Lessing. Si l'auteur n'avoit pas eu tant à cœur de dire ces vérités générales qui refroidissent toujours, s'il avoit imprimé à l'action un mouvement plus rapide, ce drame eût été précisément fait pour plaire au théâtre. Quoique Lessing fût un esprit très-indépendant, il avoit reçu de son siècle quelques-uns de ses premiers principes dramatiques; aussi l'ouvrage dans lequel il s'en est le plus écarté, *Nathan le sage*, a-t-il été bien moins imité que les autres, et sur tout qu'*Emilie Galotti*. Parmi les pièces auxquelles le style de cette dernière tragédie a servi de modèle, je citerai, en particulier, *Jules de Tarente*.

On doit considérer Engel comme un disciple de Lessing. Les petites pièces dans lesquelles il a suivi la manière de son maître, sont très-insignifiantes, mais son ouvrage sur la *Mimique*, ou l'art de la pantomime, montre où conduit

la théorie de Lessing. Ce livre contient beaucoup de préceptes élémentaires utiles, mais la principale faute de l'auteur est de croire avoir épuisé son sujet, en traitant de l'expression des passions, et de ne pas dire un mot de celle des caractères; ensuite, lorsqu'il parle de l'art du Comédien, il ne détermine pas la différence fondamentale entre la tragédie et la comédie. L'on peut deviner d'avance qu'il rejette l'idéal de l'une et de l'autre *, et qu'il n'exige autre chose des acteurs qu'une simple copie de la nature.

---

* Engel avance, en particulier, que puisque le style d'Euripide, le dernier et selon lui le plus parfait des tragiques grecs, a moins d'élan que celui de ses devanciers, il est à présumer que si les Grecs avoient fait dans l'art un pas de plus, ils auroient entièrement renoncé aux vers. C'est à ce point qu'Engel a méconnu l'esprit des arts de la Grèce. Le ton des tragédies d'Euripide, par cela même qu'il tendoit à se rapprocher de celui de la vie commune, annonçoit la décadence de la tragédie. Mais les Grecs n'ont jamais pu, même dans la comédie, se résoudre à l'emploi de la prose.

Plus je m'approche des tems actuels, plus je demande qu'il me soit permis de m'en tenir à des remarques générales, et de ne pas juger en détail les ouvrages d'écrivains vivans, qui ont été pour la plupart ou mes amis ou mes antagonistes. Cependant j'oserai parler de Goëthe et de Schiller, de ces deux hommes dont l'Allemagne se glorifie, et auxquels, dans la familiarité de la conversation, j'ai souvent communiqué mes idées sur l'Art dramatique, et j'en parlerai avec cette franchise que méritent leurs nobles efforts et leurs vues désintéressées. Les erreurs que des préjugés inévitables leur ont fait commettre, au commencement de leur carrière, sont déjà oubliées ou le seront bientôt. Leurs ouvrages, en revanche, resteront, et ces ouvrages ont posé pour nous, la base d'une école nationale et fondée sur les vrais principes de l'Art.

A peine Goëthe avoit-il, dans Werther, défendu les droits du sentiment contre l'oppression des prérogatives sociales, qu'il protesta par le fait dans Goëtz de Berlichingen, contre la contrainte des règles arbitraires auxquelles on avoit voulu soumettre l'Art dra-

matique. Il ne faut pas considérer cette pièce comme une imitation de Shakespear, mais comme une production originale, inspirée par des sentimens analogues, à un génie également créateur. Goëthe adopta avec plus de hardiesse encore que Lessing, le principe du naturel dans le dialogue, car outre qu'il rejeta la versification et tout ornement un peu relevé, il s'affranchit encore des lois que tout auteur s'impose, quand il veut fixer par l'écriture, le langage de la conversation. Il n'admet dans ses expressions aucune circonlocution poétique, et l'imitation veut être la chose même. C'est ainsi qu'il fait entendre le ton d'un siècle reculé, de manière à faire illusion, du moins à ceux qui n'ont pas étudié, dans les monumens de l'histoire, le langage de nos ancêtres. Il présente l'ancienne cordialité allemande sous l'aspect le plus touchant, et produit une grande impression par des situations indiquées avec peu de traits. L'ensemble de l'ouvrage a un sens historique très-profond, puisqu'il dépeint le combat entre l'esprit d'un siècle qui finit et celui d'un siècle qui commence, et qu'il nous montre le passage de la rudesse indépendante à la souple

docilité. Le poëte ne paroît pas avoir songé à la représentation en composant cette pièce, et il semble même, dans tout l'orgueil de la jeunesse, se plaire à défier le théâtre et ses foibles moyens d'illusion.

En général, ce que veut Goëthe dans ses ouvrages, c'est faire parler son génie, et apporter de nouveaux principes de vie au milieu du siècle où il vit. Toute forme lui est bonne pour ce but, quoiqu'il préfère le plus souvent la forme dramatique. Il a cependant montré du zèle pour le théâtre, lorsque dans le but de le soutenir, il s'est ployé au goût du moment et aux habitudes du public. C'est ainsi, par exemple, qu'il a composé *Clavigo*, tragédie bourgeoise à la manière de Lessing. Outre les défauts du genre, cette pièce en a un qui lui est particulier, c'est que le cinquième acte ne s'accorde pas avec les autres. Il semble que Goëthe s'en soit d'abord tenu simplement au récit de Beaumarchais, et qu'il y ait ensuite ajouté une catastrophe de son invention. Si l'on remarque à quel point cette catastrophe rappelle les funérailles d'Ophélie, et la rencontre d'Hamlet et de Laertes sur son tombeau, on

sentira encore plus, combien elle doit contraster, pour le ton et le coloris, avec le commencement de la pièce. Dans *Stella*, Goëthe a fait de l'histoire du Comte de Gleichen ce que Lessing avoit fait de celle de Virginie, et il a encore plus mal réussi. Chaque trait du tems des Croisades est touchant, naturel, même édifiant, mais *Stella* ne peut que flatter la foiblesse sentimentale des cœurs amollis.

Plus tard, Goëthe a cherché une conciliation entre ses vues particulières et les formes dramatiques usitées; formes dont il a parcouru presque tous les différens genres, même les plus subalternes, dans les divers essais qu'il a tentés. Il a empreint son *Iphigénie* du caractère de l'ancienne Grèce, tel du moins qu'il l'avoit saisi, sous le rapport de la dignité idéale, du calme et de la simplicité. La poésie de son drame *du Tasse* est également pure, limpide et noblement élégante. Il y a donné un intérêt universel à une anecdote historique, en faisant ressortir le contraste de la vie des Cours avec les sentimens d'un poëte. *Le Comte d'Egmont* est encore une pièce historique et romantique, dont le style semble flotter entre

l'ancienne manière de Goëthe lui-même et celle de Shakespear. *Erwin et Elmire*, ainsi que *Claudine de Villabella*, sont de petits opéras, tellement légers et aëriens, que l'accompagnement musical et la représentation théâtrale couroient risque de les appesantir et de les rendre prosaïques. Dans *le Tasse*, le ton noble et soutenu du dialogue, alterne quelquefois avec les chants les plus mélodieux de la poésie. *Jery et Bately*, est un tableau enchanteur de la nature, avec des figures et un costume Suisses; cette pièce peut se comparer pour l'esprit et la forme aux meilleurs opéras françois. *La Gaîté, la ruse et la vengeance*, est en revanche un opéra buffa, plein de lazzis italiens. On voit dans *les Amans coupables*, une comédie bourgeoise, en vers rimés, conforme aux règles françoises. Goëthe a porté l'humilité jusqu'à continuer une petite pièce de Florian, et l'impartialité de goût jusqu'à traduire, pour le théâtre allemand, quelques tragédies de Voltaire. Le langage de Goëthe est toujours beau et sonore, mais comme traductions, nous ne pouvons pas donner de grands éloges aux pièces que nous venons de citer. Si Goëthe eût mieux réussi dans ce

genre, il faudroit regretter un succès bien au-dessous de sa gloire. Il n'est pas besoin d'avoir présente à la mémoire toute la dramaturgie de Lessing, pour désirer qu'on écarte du Théâtre de l'Allemagne des productions qui n'y peuvent pas réussir, et il vaut mieux se rappeler l'excellente parodie que Goëthe lui-même a faite de toute la Tragédie françoise, en imitant quelques scènes d'Esther.

Il a encore dirigé une plaisanterie très-originale contre ses propres imitateurs, dans une pièce intitulée *le Triomphe de la sensibilité*. Le comique arbitraire qui y règne, et les inventions symboliques rappellent Aristophane, mais c'est un Aristophane châtié et admis à la cour. Long-tems auparavant, Goëthe s'étoit amusé à s'approprier le style et la manière de notre vieil Hans Sachs.

Mais à travers toutes ses métamorphoses, on reconnoît toujours ce génie poétique, plein de force et d'indépendance, auquel on peut appliquer ce qu'Homère a dit de Prothée.

..... il fuit, il prend la forme
D'un tigre furieux, d'un sanglier énorme;
Serpent, il s'entrelace, et lion il rugit;
C'est un feu qui pétille, un torrent qui mugit *.

La première esquisse de *Faust* appartient à l'époque de la jeunesse de Goëthe, mais cette pièce, même depuis qu'il lui a donné une forme nouvelle, est toujours restée un fragment, et peut-être la nature de cette étonnante production s'opposoit à ce qu'elle fut jamais autre chose. Il est difficile de dire ce qui étonne davantage, ou de la hauteur à perte de vue à laquelle s'élève le poëte, ou de la profondeur de l'abîme qu'il ouvre tout-à-coup à nos regards. Mais ce n'est pas ici la place d'apprécier ce labyrinthe de la pensée, cette conception prodigieuse et sans limites, qui appartient si particulièrement à Goëthe, et nous ne devons considérer cet ouvrage que sous le point de vue dramatique.

La tradition merveilleuse de *Faust* est par

* Traduction des Géorgiques par De Lille.

elle-même un sujet fort théâtral, et l'idée d'en faire un drame a été donnée à Lessing* et ensuite à Goëthe, par une pièce de marionettes; pièce misérable sous tous les rapports, et qui cependant a déjà de l'intérêt. Goëthe, en composant *Faust*, s'est à quelques égards conformé à la tradition avec exactitude, tandis qu'à d'autres il s'en écarte complétement, et toujours il sort à dessein, dans tous les sens, des bornes de l'imitation théâtrale. Plusieurs scènes sont, ou des peintures sans mouvement de la situation d'ame de Faust, ou le développement de ses pensées, sur l'insuffisance du partage de l'homme, et sur la vanité de la science. D'autres scènes, pleines d'esprit et de sens, ne sont point entrelacées avec le tissu de

---

* Lessing a publié une seule des scènes de son drame, celle où Faust évoque les esprits malins, pour prendre le plus agile à son service. Cette scène est tirée exactement de l'ancienne pièce intitulée *Infelix prudentia, ou le Docteur Jean Faust*. Toutefois, l'on avoit déjà composé en Angleterre une pièce de Faust, qui ne se trouve malheureusement pas dans le recueil de Dodley.

l'action, et paroissent tout-à-fait arbitraires. Quelques-unes, dont l'idée est dramatique au plus haut degré, n'offrent que des esquisses légères, ce sont des morceaux détachés sans commencement et sans conclusion, où le poëte découvre à nos yeux une perspective étonnante, pour laisser bientôt après retomber le rideau. Cette incohérence semble absolument contraire à l'essence d'une fiction dramatique qui doit entraîner à la représentation. Il faut, dans une bonne pièce de théâtre, que les parties séparées soient formées à l'usage du tout, et que chaque scène ait, pour ainsi dire, son exposition, son intrigue et son dénouement. Sans doute, Goëthe pouvoit disposer à son gré des grands effets de la scène, et il ne les a sacrifiés qu'à des vues plus étendues. C'est ce que prouvent, dans cette pièce même, des situations très-fortes, des momens de l'intérêt le plus pressant, et des scènes pathétiques qui déchirent l'ame. Telle est, par exemple, celle où Valentin et Marguerite sont assassinés dans la prison. Le poëte s'adresse à l'imagination des spectateurs, il l'invite, que dis-je, il l'oblige à créer des fonds de tableau mobiles, qui fassent ressortir ses groupes fugitifs, et

il produit, en mettant en jeu les facultés actives de l'ame ; ce que l'art humain ne pourroit jamais exécuter. Pour représenter Faust, il faudroit posséder la baguette magique de Faust lui-même. Mais quoiqu'on doive laisser tout-à-fait de côté l'idée de la scène, il y a prodigieusement à apprendre, relativement à l'Art dramatique, en étudiant le plan et l'exécution de cette pièce extraordinaire. Dans un prologue, vraisemblablement ajouté après coup, le poëte explique comment il ne peut, en restant fidèle à son génie, se prêter à ce qu'exige la foule des spectateurs, et il semble faire ses adieux au théâtre.

D'après ce que nous venons de dire, il seroit possible de soutenir, que Goëthe a du talent dramatique plutôt qu'il ne possède l'Art de la scène. Il connoît les développemens délicats des sentimens intimes, mais il n'imprime pas un mouvement rapide aux événemens extérieurs ; peut-être les grâces et l'aménité, partage de son ame harmonieuse, s'opposoient à ce qu'il recherchât des effets populaires et tumultueux. *Iphigénie en Tauride* s'allie de plus près à l'esprit de la Grèce

qu'aucun ouvrage des modernes, mais c'est le reflet et l'écho d'une tragédie grecque plutôt qu'une tragédie grecque véritable. Les terribles catastrophes qui ont précédé l'action, y sont tenues dans le lointain comme un souvenir, et toutes les impressions fortes s'appaisent insensiblement au fond de l'ame. *Le Comte d'Egmont* est, de toutes les pièces de Goëthe, celle qui excite les émotions les plus violentes, c'est là que les passions ont l'énergie la plus pathétique; mais, à la fin, cette tragédie quitte le monde réel, et s'élève dans une région purement idéale.

Puis donc que Goëthe ne s'est laissé guider dans sa carrière, que par le besoin de donner l'expression la plus pure à l'inspiration de son génie, et qu'il n'a envisagé l'Art dramatique que comme un exercice de ses hautes facultés, il est aisé de concevoir qu'il n'ait pas eu, sur la constitution de notre théâtre, l'influence décisive qu'il auroit exercée, s'il s'y étoit plus immédiatement et plus exclusivement dévoué.

C'est bientôt après la première apparition de Goëthe, qu'on s'est hasardé à introduire

Shakespear sur notre scène. L'effet en fut prodigieux, des acteurs encore vivans acquirent une gloire d'un genre nouveau, et Schrœder parvint peut-être, dans quelques-uns des premiers rôles tragiques et comiques de Shakespear, à ce même degré de perfection qui a rendu Garrick, l'idole du peuple Anglois. Cependant, des traductions languissantes et prosaïques, souvent fort abrégées, ou défigurées par mille altérations, ne pouvoient donner qu'une idée bien imparfaite de Shakespear. On avoit saisi jusqu'à un certain point les situations et les caractères isolés, mais jamais l'esprit général de la composition.

C'est dans ces circonstances, que parut Schiller, poëte également doué de la puissance d'agir fortement sur la multitude et sur les esprits éclairés. Son génie indépendant jusqu'à la témérité, se laissa pourtant d'abord dominer par l'exemple. Il est vrai qu'il étoit encore très-jeune et très-éloigné de connoître le monde qu'il vouloit dépeindre, lorsqu'il composa ses premières pièces de théâtre. Aussi y retrouve-t-on manifestement le caractère des

plus anciennes productions de Goëthe et de Lessing, ou de la prétendue manière de Shakespear.

C'est là l'origine des ouvrages de la jeunesse de Schiller. *Les Brigands*, *Amour et intrigue* et le *Comte de Fiesque*. *Les Brigands*, pièce aussi terrible qu'extravagante, produisit cependant un tel effet, que de jeunes enthousiastes en eurent la tête tournée. On n'y peut pas méconnoître une mauvaise imitation de Shakespear. Franz Moor est un Richard III vulgaire, qui ne se relève par aucune des qualités de son modèle, et l'horreur qu'il inspire n'est point tempérée par de l'admiration. *Amour et intrigue* est un drame sentimental jusqu'à l'exagération, plus fait pour tourmenter le spectateur par des impressions pénibles, que pour le toucher profondément. *Le Comte de Fiesque* est encore de toutes ces pièces celle dont le plan est le plus mauvais et l'effet le plus foible.

Un aussi beau talent ne pouvoit pas s'égarer long-tems dans ces fausses routes, et des succès

qui auroient servi d'excuse à tout autre, ne réussirent point à aveugler Schiller. Il sentit le danger de la rudesse et de cette arrogance présomptueuse, qui ne reconnoit aucun frein et ne s'assujettit à aucune règle, et il s'appliqua avec un zèle extrême et même avec une sorte de passion, à soigner l'exécution de ses ouvrages. *Don Carlos* est celui qui détermine cette époque de sa vie. Quoiqu'on y trouve déjà beaucoup de profondeur dans les caractères, les traces d'une exagération emphatique s'y font encore remarquer à travers des formes plus choisies. Les situations sont fortes et pathétiques, mais il y a une telle subtilité dans les motifs, que l'intrigue en devient embrouillée. L'auteur attache tant de prix à ses pensées sur la nature humaine et sur la constitution sociale, qu'il les énonce en propres termes au lieu de ne les exprimer que par la marche des événemens. Il résulte de là que les dissertations des personnages allongent la pièce, au point de lui faire dépasser entièrement les bornes prescrites à la représentation.

Des études historiques et philosophiques enlevèrent quelque tems Schiller à la car-

rière du théâtre, mais il y rentra mieux préparé. Son esprit s'étoit enrichi, son jugement s'étoit mûri, et les nouvelles lumières qu'il avoit acquises, l'éclairèrent sur le but et les moyens de l'art. Il s'attacha au genre de la tragédie historique, et chercha surtout à se dépouiller de sa nature individuelle, pour pénétrer profondément dans celle de son sujet, et donner à son imitation une parfaite vérité. Il s'est appliqué si consciencieusement dans *Wallenstein*, à reproduire l'histoire fidèlement, qu'il n'a pas assez maîtrisé sa matière, et qu'un événement, qui pouvoit ne pas occuper un très-grand espace, s'est étendu entre ses mains au point de fournir à deux drames et à une introduction en manière de prologue. Il se rapproche beaucoup dans cette pièce des formes de Shakespear, en cherchant seulement à restreindre les changemens de tems et de lieu, pour ne pas trop exiger de l'imagination des spectateurs. Il soutient aussi son style sur un ton de dignité tragique plus continue, et il n'introduit aucun personnage subalterne sans lui prêter de l'élévation dans le langage. Ce principe a engagé Schiller à re-

jeter dans le prologue toutes les scènes de soldats, tandis que Shakespear donne du naturel et de la vie à ses pièces historiques, en dépeignant l'esprit de l'armée, au moyen de la part active qu'il lui fait prendre aux événemens publics. L'amour de Thécla et de Picolomini n'est peut-être qu'une épisode, qui même porte l'empreinte des mœurs d'un autre siècle, mais cet amour est une belle et noble conception poétique, et il donne lieu aux scènes les plus touchantes.

La tragédie de *Marie Stuart* est disposée et exécutée avec bien plus d'art. Tout y est maintenu dans le plus juste équilibre, et, quoiqu'on puisse être choqué de quelques détails, comme de la querelle des deux Reines, et des éclats indécens de la passion de Mortimer, il faut convenir qu'on ne sauroit avoir l'idée d'aucun changement, qui ne portât le désordre dans l'ensemble de la composition. L'effet de cette pièce est grand et infaillible. Tout l'éclat de la majesté royale, tout le charme d'une sensibilité courageuse environnent l'infortunée Marie dans ses derniers momens, et le poëte

y a donné aux sentimens religieux cette expression grave et profonde, seule digne d'en être l'interprète. Peut-être seulement refroidit-il un peu le spectateur, après la mort de Marie, par le soin superflu d'exercer, en punissant Elisabeth, toute la rigueur de la justice poétique.

Dans un sujet merveilleux, tel que l'histoire de la Pucelle d'Orléans, Schiller a cru pouvoir se donner plus de liberté. Le nœud de *Jeanne d'Arc* est plus lâche; la scène avec Montgomery est une épisode épique qui sort du ton général, et l'intention du poëte dans l'apparition du Chevalier noir est équivoque. Schiller a lutté sans bonheur contre Shakespear dans plusieurs occasions, et surtout lorsqu'il a peint le caractère de Talbot. Je ne sais s'il a eu raison de sacrifier des sentimens pathétiques plus sérieux, au coloris magique dont il a orné son tableau; coloris, peut-être moins brillant qu'on ne pourroit le désirer. Le poëte s'est conformé avec la plus grande exactitude à ce que l'histoire nous apprend de Jeanne d'Arc. La haute mission dont elle a la conscience, et qui impose le respect à tout ce qui l'approche, produit un effet extraordinaire et plein

de grandeur. On auroit pu laisser le miracle entiérement de côté, puisque l'esprit sceptique de notre siècle s'opposoit à ce qu'on le donnât pour réel, et Jeanne d'Arc à la fois héroïne et martyre, Jeanne d'Arc trahie, abandonnée, livrée au mépris et à la mort, eût excité des émotions bien plus vives que cette vision lumineuse imaginée par Schiller. Shakespear, en présentant le même sujet avec une injuste partialité, est un historien bien plus profond. Toutefois la pièce allemande sera toujours une belle réparation d'honneur, envers un nom avili par une raillerie licencieuse. Elle a obtenu sur la scène un grand succès, que justifient des effets brillans et de riches ornemens poétiques.

Schiller a développé dans une préface, les principes qui l'ont guidé en composant l'*Epouse de Messine*. C'est relativement à ces principes que je puis le moins m'accorder avec lui, mais je ne pourrois les discuter sans m'engager trop avant dans les profondeurs de la théorie. *L'Épouse de Messine*, d'après les intentions de l'auteur, devoit être une pièce

antique dans la forme, et romantique dans le fond. Un sujet de pure invention y est traité d'une manière si vague et si peu vraisemblable, relativement au costume, que la fiction sort de la nature sans devenir idéale, et qu'elle n'appartient ni à l'histoire ni à la mythologie. La poésie romantique cherche à rapprocher les extrêmes, mais elle ne doit pas réunir les incompatibles; elle ne peut pas faire que les hommes aient à la fois une manière de sentir chrétienne et païenne. Je ne veux pas blâmer Schiller de s'être permis beaucoup d'emprunts. Cette pièce se compose de deux élémens faciles à reconnoître, l'un est tiré de la fable des deux frères Thébains, Etéocle et Polynice, qui se disputoient le trône malgré l'interposition de leur mère, et l'autre des *Jumeaux de Klinger* et de *Jules de Tarente*, pièces où l'on voit également des frères que la jalousie entraîne au meurtre de leurs frères. Les chœurs que Schiller a introduits dans cette tragédie, et où il a souvent déployé la poésie lyrique la plus belle et la plus animée, ne répondent point à l'idée que s'en formoient les anciens, car

puisqu'il y a deux chœurs différens qui suivent chacun des frères rivaux, et qui se disputent ensemble, aucun des deux ne sauroit être un chœur antique, c'est-à-dire, une voix qui s'élève au-dessus de tous les intérêts personnels, et qui exprime des sentimens et des pensées universelles.

Un des derniers ouvrages de Schiller, *Guillaume Tell*, est, selon moi, le plus parfait de tous. On y retrouve, dans toute sa pureté, la poésie de l'histoire ; la manière en est franche et naturelle ; l'imagination du poëte l'a si bien servi, qu'il a dépeint les beautés agrestes des paysages de la Suisse, avec autant de vérité que s'il les avoit connus. Il peut, il est vrai, avoir trouvé un puissant secours dans l'ouvrage pittoresque du fameux historien Muller, mais quoiqu'il en soit, ce drame où l'action se passe en plein air, sur la rive du lac des cantons alliés, avec les Alpes pour perspective, et en face de la chapelle de Guillaume Tell, ce drame où respirent la cordialité du vieux tems, l'héroïsme rustique et la piété sincère, est fait pour toucher le

cœur et pour relever le courage, et il auroit mérité que les Suisses l'eussent fait servir à l'ornement de la fête nationale par laquelle ils ont célébré, après cinq cents années d'indépendance, la glorieuse conquête de leur liberté.

Schiller jouissoit de la plénitude d'un talent parvenu à son plus haut point de développement, lorsqu'il fut enlevé par une mort prématurée. Une santé depuis long-tems chancelante finit par s'épuiser, dans les efforts sans cesse commandés par sa volonté courageuse. De combien d'ouvrages distingués n'auroit-il pas encore enrichi notre scène, puisqu'il avoit fini par se consacrer exclusivement à la carrière dramatique, et qu'il y marchoit chaque jour d'un pas plus ferme et plus assuré ! C'étoit dans toute l'étendue du terme un poëte vertueux, dont l'ame pure rendoit hommage à la vérité et à la beauté éternelles, en leur offrant le sacrifice de ses penchans particuliers, et il ne connoissoit point cet amour propre jaloux et puérile, qui a si souvent terni la gloire littéraire.

Il est toujours arrivé en Allemagne que

chaque génie original a fait naître un essaim d'imitateurs subalternes; et c'est ainsi que Goëthe et Schiller, sans qu'il y eût beaucoup de leur faute, ont été cause qu'un déluge de mauvaises copies a inondé notre théâtre.

Goetz de Berlichingen a été suivi d'une foule de pièces chevaleresques, dans lesquelles il n'y a de l'histoire que les noms propres et les accessoires, de la chevalerie que les casques, les boucliers et les épées, et du moyen âge que la rudesse, mais où tous les sentimens sont aussi modernes que vulgaires. Les pièces de chevalerie sont devenues des parades de cavalerie, où les chevaux jouent un rôle plus important que les hommes. Celles mêmes qui, en excitant quelques souvenirs superficiels de l'antiquité, s'adressent un peu à l'imagination, méritent qu'on leur applique ce que j'ai dit d'une des plus en vogue.

Avec tous ses clairons, ses coursiers, ses combats,
La pièce me plairoit s'y l'on n'y parloit pas.

Les genres actuellement les plus en faveur

sont, le tableau de famille et le drame sentimental, et l'on ne peut pas entièrement absoudre Lessing, Goëthe et Schiller d'avoir favorisé, par leur exemple ou leurs leçons, cette fausse direction du goût public. Je ne veux nommer personne, mais si deux Auteurs, doués de quelque talent et possédant passablement d'intelligence de la scène, s'étoient voués à des genres pareils, si tous deux en paroissant se proposer un but moral, avoient entièrement méconnu la nature de la poésie dramatique, et que l'un eût vu la moralité sous les traits de l'économie domestique, tandis que l'autre l'auroit confondue avec l'amollissement du cœur, il pourroit être curieux d'examiner quels eussent été les fruits de leurs efforts, et comment les suffrages de la multitude se seroient partagés entr'eux.

Le tableau de famille veut peindre la vie journalière des hommes de moyenne condition. Les incidens extraordinaires qui varient les tissus de l'intrigue en sont nécessairement bannis. Pour couvrir le manque de mouvement, on a recours à une imitation tout-à-fait

individuelle des caractères ; imitation qui, lorsqu'elle est saisie par un bon acteur, peut produire une illusion assez amusante, mais le mérite en est le même que celui de ces portraits, où l'on reconnoît le modèle à de petites taches naturelles, et à la forme des habillemens. Les situations et les manières de penser différentes, sont quelquefois présentées avec esprit et vivacité dans ces sortes de pièces, mais elles ne peuvent jamais inspirer de gaîté veritable, parce que l'intention prosaïque de l'ouvrage, reste toujours présente à l'esprit, et enchaîne les facultés des spectateurs. La comédie doit frapper ses coups les plus décisifs, avant que les personnages qu'elle dépeint, soient entrés dans cette vie casanière qui fixe les sentimens par les habitudes. Rendre le ménage poétique est impossible ; l'auteur dramatique n'a rien à dire d'une paisible existence domestique, non plus que l'historien d'un état tranquille et bien gouverné. Il faudra donc qu'on cherche à nous intéresser en peignant, avec une vérité désagréable, les soucis intérieurs et les diverses contraintes de la vie, les chagrins qu'entraînent après eux les divers emplois civils, l'édu-

cation des enfans, les éternelles divisions entre mari et femme, la mauvaise conduite des domestiques, et par-dessus tout les embarras pécuniaires. Les spectateurs ne comprennent que trop de pareilles peintures, car chacun sait où est l'épine de sa vie. Il peut être fort salutaire de faire une fois par semaine au spectacle, la balance de sa recette et de sa dépense en peines et en plaisirs, mais il n'y a guère de recréation ni de renouvellement d'idées à espérer, quand on retrouve sur la scène ce qu'on a laissé chez soi.

Le poëte sentimental, au contraire, nous allège prodigieusement le cœur. La leçon générale qu'il nous donne, est que la sensibilité fait pardonner toutes les fautes et tous les écarts, et qu'il ne faut pas juger de la vertu d'après des principes rigoureux. Lâchez la bride à vos penchans, semble-t-il dire aux spectateurs, voyez comme mes jeunes filles sont aimables, quand elles avouent naïvement leurs foiblesses! comme mes jeunes gens sont sublimes quand ils se laissent emporter par leurs passions! Pourvu que l'auteur excite des émo-

tions tendres, mais plutôt sensuelles que morales, pourvu qu'il raccommode tout à la fin, et qu'il fasse venir quelque bienfaiteur généreux, qui en répandant l'or à pleines mains, facilite les diverses réconciliations, il est sûr de plaire à tous les cœurs amollis. Chacun s'imagine avoir accompli lui-même une belle action, et le poëte en a fait les frais pour tout le monde. Le drame sentimental à la longue, doit certainement avoir l'avantage sur le drame domestique, et c'est aussi ce qui est arrivé en Allemagne. Mais ce que l'on nous a dépeint dans le premier genre de pièces, je ne dis pas comme naturel et permis, mais comme moral et intéressant, passe toute imagination. Une telle séduction est mille fois plus dangereuse que celle de la comédie un peu libre, car sans choquer par aucune inconvenance extérieure, elle s'insinue dans des ames sans défense, en se déguisant sous les noms les plus sacrés.

La conséquence de cette décadence du bon goût et du sens moral, a été que les écrivains les plus en faveur au théâtre, au lieu d'as-

pirer à une estime méritée et à l'approbation des connoisseurs, ne briguent plus que des applaudissemens momentanés. En revanche, les auteurs animés d'une plus noble ambition et qui aspirent à une gloire durable, dédaignent de s'accommoder aux penchans de la multitude ; ils composent des ouvrages dramatiques sans s'occuper de les rendre propres à la représentation, et restent en conséquence toujours imparfaits dans cette partie pratique de l'art, où l'on ne peut acquérir d'habileté que par l'exercice et l'expérience.

Le répertoire de notre théâtre compose donc sa misérable richesse d'un mélange bigarré de pièces de chevalerie, de portraits de famille et de drames larmoyans, qui ne font place que bien rarement à des ouvrages d'un style plus soigné ou plus relevé, dans le genre de Schiller ou de Shakespear. Au sein de cette abondance, nous ne pouvons cependant pas nous passer de nouveautés étrangères. Les petites comédies et les petits opéras françois trouvent surtout promptement des traducteurs ou des imitateurs. Le goût du

spectacle se soutient, faute de mieux, par le charme de la variété; mais cette variété même tourne au préjudice de l'art de la déclamation, car les acteurs, obligés d'apprendre à la hâte une multitude de rôles insignifians et bientôt oubliés, n'ont pas le tems de se perfectionner.

Les efforts des poëtes qui ne travaillent pas immédiatement pour le théâtre, se dirigent dans des sens très-opposés, et les productions dramatiques, ainsi que d'autres travaux intellectuels, offrent des traces de cette fermentation d'idées, qui a fait dire aux étrangers que notre littérature n'étoit qu'anarchie et cahos. Toutefois, ce mouvement des esprits, ce mécontentement de ce qu'on possède, prouve du moins une tendance vers un but plus élevé.

Les recherches profondes sur la théorie philosophique du beau, ont été cause que les Allemands, déjà naturellement enclins à la spéculation et peu versés dans la pratique, se sont mis à composer des pièces de théâtre, et

particulièrement des tragédies, d'après des idées abstraites plus ou moins justes. Mais ces pièces dénuées de mouvement et de vie, quand elles ont été susceptibles de paroître au théâtre, n'y ont pu obtenir aucun succès. Cependant quelques hommes de lettres se sont appropriés avec un sentiment exquis, l'esprit des Tragiques grecs, et ont cherché à modifier d'après la constitution de notre scène, les formes simples et pures de l'antiquité. D'autre part, des poëtes doués du plus rare talent, se sont voués au drame romantique, mais ils ont commis la faute de le rapprocher du poème, en négligeant la rapidité et la concision qu'exige la forme dramatique, ou bien lorsqu'ils ont voulu imiter le genre Espagnol, ils ne l'ont saisi que sous le rapport des jeux agréables de l'imagination, du charme musical, et du brillant coloris poétique, et ont laissé de côté l'activité énergique, la tenue et l'effet théâtral.

Quelle route suivrons-nous donc maintenant? Chercherons nous encore à nous accoutumer aux formes dès long-tems rejetées de la tragédie françoise? Mais l'expérience doit nous avoir

prouvé que notre langue, ainsi que le genre de nos représentations théâtrales, faisoit inévitablement subir à ces tragédies des modifications tellement désavantageuses, que, même entre les mains d'un Goëthe et d'un Schiller, elles ne pouvoient jamais avoir qu'une foible réussite.

La Tragédie des Grecs bien imitée est plus analogue à notre manière de sentir, mais la multitude n'en comprend pas le sens, et de pareilles jouissances dans les beaux Arts, semblables à celles qu'on éprouve à la vue des statues grecques, ne seront jamais le partage que d'un petit nombre de connoisseurs. Lessing a déjà remarqué qu'il étoit très-difficile d'introduire des mœurs nationales dans la comédie allemande, par la raison que nous n'avons point de centre qui donne le ton à la société. Si nous désirons avoir une comédie pure, je conseillerai fortement de l'écrire en vers rimés. Une plus grande valeur intrinséque se cache, sans qu'on s'en doute, sous une forme plus artistement travaillée.

Ce n'est pas là toutefois ce qui nous im-

porte le plus. Cultivons d'abord la partie noble et sérieuse d'un Art qui doit être national. Notre penchant me semble s'être absolument décidé pour le genre romantique. Ce qui attire la foule à nos drames moitié gais et moitié touchans, ce qui nous promène du Pérou au Kamschatka, et du moment actuel au siècle de la chevalerie, sans pourtant nous faire jamais sortir de nos mœurs modernes et sentimentales, c'est toujours une fausse lueur de l'esprit romantique. Le sens intime de cette poésie s'est perdu pour nous, avant que nous en ayons bien fixé la forme. L'imagination des auteurs a parcouru la région des chimères, et le hasard les a souvent fait tomber sur des idées plus spirituelles qu'eux mêmes. Le titre de pièces romantiques a été tellement profané, on l'a prodigué, sur tant d'affiches trompeuses, à des productions informes et vulgaires, qu'il doit m'être permis de le rappeler à sa signification primitive, en remontant à la théorie et à l'histoire. On a cherché dernièrement à faire revivre de mille manières notre antique poésie nationale et nos vieilles traditions; c'est là que les poëtes trouveroient des germes d'inventions nouvelles

pour les brillantes merveilles des pièces à grand spectacle, mais c'est dans l'Histoire même qu'ils doivent puiser les nobles sujets de la Tragédie romantique.

L'Histoire, en effet, est la terre vraiment fertile, c'est là que de dignes émules des Goëthe et des Schiller trouveroient encore de glorieuses palmes à cueillir; mais il faut que notre tragédie historique soit nationale, et nationale pour l'Allemagne toute entière, qu'elle ne s'attache pas à la vie privée de ces Chevaliers ou de ces petits Princes qui n'ont exercé d'influence que dans un cercle resserré. Il faut de plus que la tragédie soit historique avec vérité, qu'elle soit tirée des profondeurs de la science, et qu'en dissipant l'épaisse vapeur de nos pensées habituelles, elle nous fasse respirer l'air salubre de l'antiquité. Et quels magnifiques tableaux n'offre pas notre histoire. Dans un immense éloignement les guerres avec les Romains, puis la fondation de notre Empire, puis le siècle brillant et chevaleresque des Empereurs de la maison de Souabe, puis les règnes d'une importance politique plus générale

des Princes de Habsburg. Que de Héros ! que de grands Souverains ! Quel champ pour un poëte qui, comme Shakespear, auroit l'art de saisir le côté poétique des événemens véritables, et sauroit réunir la vivacité de couleurs, la touche ferme et décidée que donne un objet déterminé, avec les pensées universelles et le généreux enthousiasme qu'inspirent les intérêts augustes de l'humanité !

APPENDICE,

SUR LES PIÈCES DE THÉATRE QUE L'ON A CONTESTÉES A SHAKESPEAR.

APPENDICE*

Sur les pièces que l'on a contestées à Shakespear.

Les éditeurs de Shakespear ont, pour la plupart, montré fort peu de critique dans les tentatives qu'ils ont faites pour lui contester de certaines parties de ses ouvrages, et même quelques pièces en totalité. Il est bien connu que Pope étoit très-porté à considérer des scènes entières, comme des additions imaginées par les acteurs, mais son opinion a trouvé peu de partisans. Néanmoins, dans la pièce de *Cymbeline*, Steevens a encore adopté l'avis de Pope à l'égard de l'apparition de Jupiter et des Ombres, pendant que Posthumus dort dans son cachot. Il veut que Posthumus, en se réveillant, trouve sur sa poitrine une table où soit écrite la prophétie, à laquelle se rattache toute l'intrigue de la pièce. Pense-t-on que Shakespear eût demandé aux spectateurs de croire à un miracle sans quelque cause visible? Faut-il donc que la table et la pro-

* Cet appendice est spécialement destiné à ceux qui font une étude particulière de la littérature angloise.

phétie soient un rêve de Posthumus? Les Critiques n'ont pas songé à cette objection. Mais les vers des discours des Ombres leur ont paru trop mauvais pour être de la main de Shakespear. Je crois entrevoir pourquoi le poëte n'y a pas donné plus d'éclat à la diction. Ces Ombres sont celles des vieux parens de Posthumus et de ses frères déjà morts depuis long-tems, que leur inquiétude sur son sort fait revenir des enfers, elles doivent donc parler le langage plus simple d'un tems plus ancien; il faut d'ailleurs que leurs voix ne soient que des sons plaintifs, qui fassent ressortir d'autant plus les paroles tonnantes de Jupiter. C'est pour cela que Shakespear a choisi une mesure de vers qui avoit été fort usitée avant lui, mais qui de son tems commençoit à passer de mode, quoiqu'on l'employât encore dans les traductions des poëtes classiques. C'étoit peut-être ainsi que parloient les Ombres, dans les traductions d'Homère et de Virgile que Shakespear avoit sous les yeux. En revanche, le discours de Jupiter est plein de pompe, et il a, soit pour la forme, soit pour le style, une analogie frappante avec les sonnets de Shakespear. Si donc, l'on a été arrêté par ce passage de *Cymbeline*, ce n'est que faute

d'avoir su pénétrer les desseins du poëte et se placer dans le même point de vue.

Pope auroit bien voulu nier l'authenticité du *Conte d'hyver* (Winter Tale), l'une des plus belles productions d'une imagination aussi aimable que hardie. Pourquoi? C'est, je suppose, à cause des vaisseaux qui abordent en Bohême, et de l'intervalle de seize ans qui s'écoule entre le troisième et le quatrième acte; intervalle que *le Tems*, dans un prologue, prie les spectateurs d'avoir la complaisance de franchir.

On sait enfin à quoi s'en tenir sur les trois pièces d'*Henri VI*. Théobald, Warburton, et dernièrement Farmer ont soutenu qu'elles n'étoient pas de Shakespear. Dans ce cas, nous demanderions instamment qu'on nous fit connoître les autres ouvrages du poëte inconnu, qui a écrit les scènes sublimes de la mort de Talbot, de Suffolk, de Beaufort et de York. Mais cette assertion est évidemment absurde, car si on l'adoptoit il faudroit nier aussi que Shakespear fut l'auteur de *Richard III*, puisque cette pièce se lie de

la manière la plus immédiate aux trois précédentes, soit par le sujet, soit par l'esprit dans lequel elle est écrite.

Tous les éditeurs de Shakespear, excepté Capell, ont d'une voix unanime rejeté *Titus Andronicus*, comme indigne du talent de ce poëte, et pourtant ils ont toujours fait imprimer cette pièce, apparemment pour servir de but à leurs critiques. La vraie méthode à suivre dans l'examen de l'authenticité d'un ouvrage, est de recueillir d'abord tous les renseignemens et les témoignages historiques, et de les peser avec soin ; et ensuite de rassembler tous les indices tirés du fond même de l'ouvrage; mais il faut se garder de confondre ces deux genres de preuves. Les Critiques de Shakespear font tout le contraire, ils partent de leur prévention contre une pièce, et pour la justifier ils cherchent à écarter les documens historiques ou à en infirmer la validité. *Titus Andronicus* se trouve dans la première édition in-folio des œuvres de Shakespear, qui a été dirigée, comme l'on sait, par Hemming et Condell, anciens amis du poëte et ses associés à la direction du même

théâtre. Peut-on bien imaginer qu'ils n'aient pas su, si une pièce qui se trouvoit dans leur répertoire étoit ou non de Shakespear? Et veut-on, dans cette occasion seule, imputer une tromperie à d'honnêtes gens, qui loin de se montrer avides de rassembler tout ce qui passoit sous le nom de Shakespear, n'ont fait imprimer, à ce qu'il paroît, que les pièces dont les manuscrits étoient entre leurs mains. Mais voici qui est encore plus décisif. Georges Meres, contemporain et admirateur de Shakespear, a cité en 1598, *Titus Andronicus* dans un catalogue des pièces de ce poëte. Je ne conçois pas comment tout le scepticisme de la critique pourroit jamais invalider un pareil témoignage.

Il est vrai que cette pièce est conçue d'après une fausse idée du genre tragique; l'horreur et l'effroi trop prodigués y dégénèrent en dégoût, sans laisser même une impression profonde. C'est, sous d'autres noms, la fable de Térée et de Philomèle exagérée, et entremêlée de celle du festin d'Atrée et de Thyeste, ainsi que de plusieurs autres histoires épouvantables. A ne considérer que les détails, on ne laisse

pas de trouver dans cette pièce quelques beautés isolées, des images hardies, et même des traits qui décèlent le génie particulier de Shakespear. Tels sont par exemple la joie qu'éprouve le perfide Africain, en voyant la noirceur et la laideur de l'enfant qui est le fruit de son adultère; la pitié que ressent pour une mouche Titus Andronicus, rendu fou par le chagrin, et ensuite sa fureur contre ce même insecte lorsqu'il croit y reconnoître le Maure qu'il déteste. Ce sont là des traits qui annoncent d'avance l'auteur du *Roi Léar*. Et s'il pouvoit être constaté que Shakespear eût composé, dans sa première jeunesse, un ouvrage foible et imparfait, ces Critiques craignent-ils que sa gloire en fut obscurcie? Rome en a-t-elle moins régné sur l'univers parce que Remus en a franchi les premières murailles? Qu'on se transporte dans la position de Shakespear, au commencement de sa carrière. Il n'avoit devant les yeux que des modèles médiocres et en petit nombre, et il voyoit que les ouvrages imparfaits de ses précurseurs obtenoient beaucoup de succès, par la raison que, dans la nouveauté d'un Art, le public est d'ordinaire facile à

contenter, et que l'abondance du choix n'a pas encore rendu son goût plus délicat. Comment donc Shakespear n'auroit-il pas éprouvé l'influence de son siècle, avant du moins qu'il eût appris à être plus exigeant envers lui-même, et qu'il eût réussi, en creusant plus profondément dans son ame, à découvrir toutes les richesses de son talent? Il est même très-probable qu'il a tenté quelques essais infructueux, avant de trouver la véritable route. Le génie est en quelque sorte infaillible et n'a point de leçons à recevoir, mais l'art peut être appris, on ne l'acquiert que par l'usage et par l'expérience. Dans les pièces qui sont reconnues pour être de Shakespear, on ne trouve presqu'aucune trace de ses années d'apprentissage, et pourtant il a eu des années d'apprentissage. Tout artiste doit en avoir, et surtout lorsqu'il ne peut pas s'attacher à une école déjà formée. Il est vraisemblable que Shakespear a commencé à écrire pour le théâtre, long-tems avant l'année 1590, époque à laquelle on suppose ordinairement qu'il est entré dans la carrière dramatique. Il paroît que ce fut en 1584, à l'âge de vingt ans, qu'il quitta sa ville natale

pour se rendre à Londres. Croit-on qu'un homme d'une imagination aussi ardente, soit resté oisif pendant six ans, sans chercher à sortir par son talent d'une position désagréable? Il est vrai que dans la dédicace de son poème de Vénus et d'Adonis, il nomme cet ouvrage le premier né de son imagination, mais cela ne prouve rien. Quoiqu'il ait fait alors imprimer ce poème pour la première fois, il pouvoit l'avoir composé plutôt; peut-être d'ailleurs, ce qu'il avoit écrit jusqu'à ce moment pour le théâtre, lui paroissoit avoir trop peu de mérite littéraire, pour devoir être mis en ligne de compte. Plus Shakespear a commencé de bonne heure à composer pour la scène, et moins on peut alléguer l'imperfection d'un de ses ouvrages, comme une preuve qu'il n'est pas authentique, surtout si l'on y reconnoît les traits les plus saillans de son esprit.

Steevens a enfin fait imprimer, en deux volumes supplémentaires, sept pièces attribuées à Shakespear. Il est à remarquer que la plupart de ses pièces avoient été publiées pendant la vie de ce poëte et avec son nom. En voici l'énumération.

1.° *Locrin.* Les preuves de l'authenticité de cette pièce ne sont pas incontestables, mais les objections qu'on allègue contre ces mêmes preuves peuvent aussi être réfutées. Quoi qu'il en soit, cette question se lie à celle de *Titus Andronicus*, et la même réponse doit satisfaire à l'une et à l'autre.

2.° *Périclès, Prince de Tyr.* Dryden avoit déjà reconnu cette pièce pour un ouvrage de la jeunesse de Shakespear. Elle est indubitablement de lui, et on l'a insérée dans quelques éditions modernes. Les imperfections qu'on se plait à y relever, viennent uniquement de ce que le sujet en est tiré d'un Conte naïf du vieux poëte Gower, et que Shakespear n'a pas voulu le sortir de sa sphère. C'est pour cela qu'il a introduit Gower lui-même sur la scène, et lui a fait réciter des prologues conçus dans son langage suranné. Savoir se transporter ainsi dans une manière étrangère, n'indique pas du moins un talent dans son enfance.

3.° *L'Enfant prodigue de Londres*, (The London prodigal). Si je ne me trompe;

Lessing a déjà prononcé que cette pièce étoit de Shakespear, et il a même voulu la transporter sur la Scène allemande.

4.° *La Puritaine ou la Veuve de Watlingstreet.* Un littérateur de mes amis, très-au fait de ce qui concerne Shakespear, croit que ce poëte a voulu une fois imiter le style de Ben Jonson, et que c'est là l'origine de ce qu'il y a d'extraordinaire dans ce drame. En admettant cette supposition, l'examen d'une telle pièce exigeroit une critique bien fine.

5.° *Thomas Lord Cromwell.*

6.° *Sir John Oldcastle, I.re Partie.*

7.° *Une Tragédie dans le Yorkshire.* (A Yorkshire, tragedy).

Non-seulement ces trois dernières pièces sont de Shakespear, mais d'après mon opinion, elles sont au nombre de ses ouvrages les plus mûrs et les plus parfaits. Steevens finit par convenir à peu près de leur authenticité, ainsi

que de celle des précédentes, à l'exception néanmoins de *Locrin*, mais il en parle avec un grand mépris, comme de productions dénuées de toute espèce de valeur; toutefois, ses sentences tranchantes ne sont ni décisives, ni appuyées sur des observations ingénieuses. Je serois curieux de savoir quel jugement un pareil Critique auroit porté sur les chefs-d'œuvres de Shakespear, reconnus pour tels, s'il n'avoit suivi que son propre mouvement, et que l'opinion publique ne lui eut pas fait un devoir de l'admiration. *Thomas Lord Cromwell et Sir John Oldcastle* sont des drames biographiques, et de vrais modèles dans ce genre. La première de ces pièces se rattache par son sujet à *Henri VIII*, l'autre à *Henri V*. La seconde partie de *Sir J. Oldcastle* manque, je ne sais pas si l'on l'a retrouvée en Angleterre dans quelque exemplaire de l'ancienne édition, ou si elle est entièrement perdue. La *Tragédie dans le Yorkshire* est une tragédie bourgeoise en un acte, c'est une histoire d'assassinat mise en drame. L'effet en est violent, et il est bien remarquable que Shakespear ait su traiter poétiquement, même un pareil sujet.

On lui a encore attribué les pièces suivantes; 1.° *le Diable en belle humeur d'Edmonton*, comédie en un acte, que l'on a réimprimée parmi les vieilles pièces de Dodley. Il y a bien quelque apparence qu'elle est en effet de Shakespear. On y voit paroître un aubergiste qui a une ressemblance frappante avec celui des *Commères de Windsor*. Quoiqu'il en soit, ce n'est qu'une esquisse, spirituelle à la vérité, mais jetée fort légérement sur le papier, 2.° *L'Accusation de Pâris*, 3.° *La Naissance de Merlin*, 4.° *Edouard III*, 5.° *La belle Emma*, 6.° *Mucedorus*, 7° *Arden de Feversham*. Je n'ai eu sous les yeux aucune de ces pièces, je ne puis donc pas en parler. D'après quelques passages détachés, je soupçonne que l'on a voulu traiter dans *Mucédorus* l'histoire populaire d'*Urson et Valentin*; beau sujet dont Lope de Vega s'est aussi emparé. *Arden de Feversham* doit être une tragédie sur l'histoire d'un homme dont Shakespear descendoit par sa mère. Ce seroit là une présomption en faveur de son authenticité, si la pièce elle-même ne contredit pas une telle donnée. Shakespear n'étoit point étranger à des motifs de ce genre, il traite avec une pré-

dilection marquée Henri VII, qui avoit accordé des biens à ses ancêtres en récompense de leurs services.

J'ai parlé, en traitant des œuvres de Fletcher, de la part qu'a eue Shakespear aux *Deux nobles Cousins*.

Enfin, il seroit fort heureux de pouvoir prouver que les premières esquisses de quelques pièces que Shakespear a retravaillées, sont de lui-même et non pas d'un auteur étranger. Ce seroit la meilleure manière de suivre la marche du développement de son talent. Ceci s'applique encore selon toute apparence à l'ancien *Roi Jean* en deux parties, que Steevens a réimprimé parmi *Six old plays*, six vieilles pièces. Il est certain que Shakespear revenoit souvent sur le même ouvrage. On sait, en particulier, que ce n'est que peu à peu qu'il a amené Hamlet à sa perfection actuelle.

Quand on conteste à Shakespear une pièce écrite de son tems, et qui lui a été attribuée de bonne heure, on devroit équitablement se croire obligé d'indiquer, avec quelque vrai-

semblance, quel peut en être l'auteur. On connoît les rivaux de Shakespear dans l'Art dramatique, et lorsque ceux même qui se sont fait un nom, comme Lilly, Marlowe, Heywood paroissent à ce point au-dessous de lui, l'on ne peut guères admettre que l'auteur d'un ouvrage qui surpasse de beaucoup les leurs, fut resté totalement ignoré.

FIN DU TROISIÈME ET DERNIER VOLUME.

TABLE ALPHABÉTIQUE,

Des Auteurs dramatiques dont il a été parlé dans cet Ouvrage.

Fin de la Table alphabétique des Auteurs.

TABLE ALPHABÉTIQUE.

Des pièces de théâtre dont il a été question dans cet ouvrage.

Fin de la Table des pièces de Théâtre.

TABLE

Des Leçons contenues dans le troisième volume.

QUATORZIÈME LEÇON.

QUINZIÈME LEÇON.

SEIZIÈME LEÇON.

DIX-SEPTIÈME LEÇON.

Fin de la Table.